HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

FEULNER
SKULPTUR
UND
MALEREI
DES 18.
JAHRHUNDERTS
IN
DEUTSCHLAND

11

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

Adolf Feulner
Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland

HANDBUCH
D E R
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR Dr. FRITZ BURGER †
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von
Professor Dr. J. Baum-Ulm; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. Dr. I. Beth-Berlin; Privatdozent Dr. K. H. Clasen-Königsberg i. Pr.; Professor Dr. L. Curtius-Rom; Professor Dr. E. Diez-Wien; Privatdozent Dr. W. Drost-Königsberg; Dr. F. Dülberg-Berlin; Professor Dr. K. Escher-Zürich; Hauptkonservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Dr. O. Grautoff-Berlin; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. O. Kümmel-Berlin; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Dr. N. Pevsner-Göttingen; Professor Dr. W. Pinder-München; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Dr. F. Volbach-Berlin; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin

AV

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

SKULPTUR UND MALEREI
DES 18. JAHRHUNDERTS
IN DEUTSCHLAND

VON

DR. ADOLF FEULNER
HAUPTKONSERVATOR AM RESIDENZMUSEUM MÜNCHEN

ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY

OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT

Kändler, Krinolinengruppe.
München. Sammlung M. von Nemes.

Vorwort

Unser Teil des Handbuchs mit dem Titel „Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland" fügt sich an die Arbeit „Brinckmann, Barockskulptur", in der das gesamteuropäische Gebiet bis nach 1700, und an „Drost, Barockmalerei", in der die niederländische und die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts behandelt werden; er mündet in Hildebrandts „Kunst des 19./20. Jahrhunderts". In der Abteilung Malerei konnten die Jahrhundertgrenzen ohne wesentliche Übergriffe eingehalten werden. Die Entwicklungsgeschichte der deutschen Barockskulptur bis etwa 1730 ist schon in Brinckmanns Band vorweggenommen. Sie mußte deshalb hier wegbleiben. Eine nochmalige ausführliche Darstellung dieses wichtigen Kapitels mit den führenden deutschen Meistern des 18. Jahrhunderts war aus redaktionellen Gründen nicht möglich. Wie sich der Verfasser den Gang der Entwicklung vorstellt, ist in einem eigenen Werk geschildert: „Die deutsche Skulptur des Spätbarock", das demnächst erscheinen wird. Unser erstes Kapitel, die Einleitung zur Abteilung Skulptur, ist ein kurzer Auszug.

Eine zusammenfassende Geschichte der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts gibt es noch nicht. Auch nicht die Geschichte eines der beiden Gebiete, die wir hier behandeln. Die kurze Einleitung des Verfassers zur Plastik in dem von G. Biermann redigierten Sammelwerk „Deutsches Barock und Rokoko" (Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 1650—1800 in Darmstadt 1914. Leipzig 1914. I. S. XLVII—LXIV) war ein jugendlicher Versuch. Er darf Nachsicht beanspruchen, weil er in den Freistunden des militärischen Dienstes am Beginn des Weltkrieges ausgearbeitet werden mußte. Zu nennen sind L. Bruhn's Büchlein, Deutsche Barockbildhauer (Leipzig 1925), und Georg Sobotka, Die Bildhauerei der Barockzeit (Wien 1927). Bei Sauerlandt, Plastik des 18. Jahrhunderts (München 1926) ist der Nachdruck auf die Abbildungen gelegt. Für die Malerei fehlen auch diese Zusammenfassungen. Die reich illustrierte Abteilung Malerei in G. Biermanns Sammelwerk (bearbeitet von Biermann), ist als das unentbehrliche Quellenwerk von dauerndem Wert. Dazu kommen die kurzen Übersichten in den allgemeinen Kunstgeschichten, die mehr oder weniger ausreichende Zusammenstellungen der bekannten Daten bringen. G. Dehio hat in seiner Geschichte der deutschen Kunst (III, 1926, S. 392f.) die wichtigeren Gebiete gestreift. Bei K. Woermann, Geschichte der Kunst (V, S. 422 und VI, S. 87f.) ist eine kurze Einführung mit Literaturangaben. — Die chauvinistischen, von Sachkenntnis wenig getrübten Zeilen von Louis Réau in André Michels Histoire du l'art (VII, S. 278f.) möchte man in einem wissenschaftlichen Werk lieber nicht lesen.

Das wichtigste Material ist in den Spezialschriften, den Monographien, Aufsätzen zusammengetragen, die am Schlusse unseres Textes verzeichnet sind. Es ist selbstverständlich, daß der Verfasser hier die Bausteine einfügen mußte, die er schon früher bereitgestellt hatte. Trotz der Vorarbeiten kann auch unsere Zusammenfassung noch nicht mehr sein als ein Versuch. Die Geschichte dieser Periode ist immer noch eines der dunklen Kapitel der deutschen Kunstgeschichte. Eine zeitgenössische Literatur, die in den benachbarten Ländern so redselig fließt, gibt es kaum. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Geschichte der zeitgenössischen Kunst Sache wissenschaftlicher Diskussion, nachdem durch Winckelmann die Erkenntnis der Werke der bildenden Kunst in den Bereich der deutschen Nationalbildung gebracht worden war. Von ihm wurde auch die Kunst des Barock mit Acht und Bann belegt. Sein bedeutendes Wort ist wie ein Block dem vorurteilsfreien Blick nach rückwärts, zur Kunst des Spätbarock, im Wege gestanden. Das Verdikt wurde erst vor wenigen Jahrzehnten gelöst. Die Pionierarbeit der Erforschung ist aber noch lange nicht so weit fortgeschritten, wie auf dem

Gebiete der Architektur. Sie konnte auch für unsere Darstellung nicht nachgeholt werden. Sicher wird der Spezialist in lokalen Fragen Lücken und Mängel finden. Sachliche Vollständigkeit darf man hier nicht suchen. Das Handbuch kann kein Lexikon und keine Topographie der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts sein. Auf die größten Lücken muß schon hier aufmerksam gemacht werden. Sie liegen im Mangel an genauen Nachrichten über die Kunst in Böhmen und Mähren, wo noch so viel deutsches Kulturgut versteckt ist. Reisen waren in den Jahren der Nachkriegszeit, in denen das Material für den Text gesammelt werden mußte, in der Tschechoslowakei schwieriger als im Archipel. Die tschechische Speziallliteratur ist dem normalen Europäer an sich nicht zugänglich. Sie ist auch auf den deutschen Bibliotheken kaum zu finden. Erst durch die Ergänzungen von Dr. Braun (Troppau) und Dr. Hönigschmid (Prag, wofür ich an dieser Stelle danke), hat der böhmische Teil nachträglich ein Gesicht bekommen. Auch die Zusammenfassung des deutschen Barock in Ungarn steht noch aus. Die verdienstvollen Monographien von Kapossy und Pigler über einzelne Baudenkmäler, die auch für die Plastik und Malerei wichtige Funde bringen, sind nach aussichtsreichem Beginn stecken geblieben.

Absicht dieses Versuches ist es, die großen Linien der Entwicklungsgeschichte zu umreißen und die künstlerischen Hauptwerke in ihren geschichtlichen Zusammenhang hineinzustellen. In der Interpretation der Begriffe ist schon in anderen Bänden des Handbuches, bei Brinckmann und bei Hildebrandt, die Kunst des 18. Jahrhunderts in Frankreich, genügend vorgearbeitet. Da einmal das Rohmaterial geordnet werden mußte, war der Verfasser gezwungen, die Künstlergeschichte in den Vordergrund zu stellen. Die Entwicklungsgeschichte des Stiles ist in die Einleitungen und in die ausführlichen Biographien verflochten. Der Widerspruch zwischen der Enge des vorgeschriebenen Raumes und der Menge der neuen oder wenig bekannten Tatsachen, die einmal niedergelegt werden mußten, hat oft zum Kompromiß einer rein sachlichen Aufzählung gezwungen.

Adolf Feulner.

I. Die Skulptur des 18. Jahrhunderts

Spätbarock

Der deutsche Spätbarock erhält seine Eigenart durch die geschichtliche Konstellation. In seine Anfänge leuchtet schaurig die Brandfackel des Dreißigjährigen Krieges. Hungersnot, Seuchen, Arbeitslosigkeit haben die Zunftverbände gelockert und aufgelöst, die jahrhundertelang das feste Fundament des Kunstbetriebes gebildet hatten. Die Tradition ist zwar niemals ganz abgerissen; aber das künstlerische Leben mußte im Kriege und noch lange nach dem Friedensschlusse stagnieren. Die deutsche Kunst blieb in der Entwicklung zurück, weil der befruchtende Zusammenhang mit der europäischen Entwicklung unterbunden war. Nach dem Frieden trat der Absolutismus in die Bresche. Durch internationale Verbindungen waren die Fürsten zuerst wieder zu Macht und Reichtum gelangt. Sie brauchten die Kunst als Mittel der Repräsentation. Da in dem verwundeten, erschöpften Lande die Kräfte fehlten, waren sie gezwungen, aus der Fremde moderne Künstler zu holen. Eine Invasion fremder Kunst setzte ein, wie sie Deutschland noch nie erlebt hatte. Sie hat nicht lange gedauert. Schon am Jahrhundertende war sie verebbt und die einheimischen Kräfte, die sich in die fremden Formen eingelebt hatten, übernahmen die Führung. In der Skulptur ebenso wie in den anderen Bezirken der bildenden Kunst. Das erste Morgenlicht der Wiedergeburt des Deutschtums erstrahlte in der bildenden Kunst, lange vor dem nationalen Aufschwung auf literarischem und politischem Gebiet.

1. Thomas Guggenbichler, Abraham. St. Wolfgang.

Aus dieser kunstpolitischen Basis erwächst die Eigenart der deutschen Skulptur des Spätbarock. Sie liegt im Gegensatz von volkstümlicher und höfischer Kunst, von einheimischer Tradition und fremdem Import, von angestammter Schnitzkunst und internationaler, repräsentativer Skulptur. Keine der früheren Perioden der deutschen Kunst hat den Gegensatz in dieser Schärfe gekannt. Auch in den anderen Gebieten der bildenden Kunst ist er nicht so betont wie in der Skulptur, die seit dem Mittelalter die eigentlich deutsche Kunst geblieben war. In der Architektur ist der Ausgleich noch im Spätbarock erreicht worden. In der Malerei ist der Gegensatz überhaupt kaum spürbar. In der Skulptur laufen zwei Strömungen lange nebeneinander. Eine Berührung erfolgte in der Regencezeit — der gotische Barock der Architektur hat auch plastische Parallelen, — aber erst im späten Rokoko mündete diese Unterströmung in die allgemeine Entwicklung, die nationalem Empfinden am meisten entgegenkam, als gleichzeitig die internationale Kunst sich den Idealen des Klassizismus zuwandte. Versucht man den Gegensatz begrifflich fest zu umreißen, in bestimmte Worte zu fassen, dann bemerkt man, daß die Grenzen nicht festliegen. Viel einfacher ist er durch Beispiele zu belegen. Man darf nur neben eine Figur Schlüters, etwa das Standbild des Kurfürsten Friedrich III. in Königsberg

2. Hans Georg Bschorer, St. Joachim. Donauwörth.

(1697) eine gleichzeitige Standfigur von Thomas Guggenbichler stellen, den Abraham von 1706 in St. Wolfgang (Abb. 1). Oder neben einen der Kirchenväter Permosers von 1725 in Bautzen den hl. Joachim des Hans Georg Bschorer auf einem Seitenaltar der Kreuzkirche in Donauwörth (1724) (Abb. 2). In beiden Fällen stehen die volkstümlichen Schnitzwerke der Gotik näher als dem gleichzeitigen Barock. Und das, obwohl Permoser an sich viel eigenwilliger, deutscher ist als andere Barockbildhauer. Man kann diesen Unterschied nicht einfach mit dem Gegensatz von provinziell und fortschrittlich, von reaktionär und modern abtun. Er liegt tiefer. Gewiß sind die Träger dieser volkstümlichen Kunst in der Mehrzahl die Bildhauer der kleineren Zentralen, die ländlichen Meister, die abseits von den Mittelpunkten der modernen Bewegung ihr künstlerisches Handwerk ausübten, so wie ihre Väter und Großväter, unbefangen, wenig berührt von den modernen Formanschauungen. Auch muß man zugestehen, daß dieser Gegensatz nur latent war. Die volkstümliche Kunst war nicht luftdicht abgeschlossen; sie hat nach und nach immer mehr Formelemente des internationalen Barock aufgenommen und sie ist in ihrer Art dem Wechsel der allgemeinen Stilentwicklung gefolgt. Trotzdem war sie mehr als ein provinzieller Ableger. Sie bildete die heimliche Unterströmung, die die nationale Tradition konservierte, die ererbten Elemente betont deutscher Formanschauung, bis ihre Zeit gekommen war, bis die allgemeine Stilentwicklung diese Elemente wieder brauchte. Sie ist keine Flucht in die Reaktion, sondern Zeichen der dauernden, aktiven Verbundenheit mit der Gotik. Sie hat die ererbten Stammesdialekte gepflegt, als gleichzeitig die fremde à la mode Sprache des internationalen Barock als offizielles Idiom das Deutsche verdrängen wollte.

Die Skulptur dieser volkstümlichen Bildhauer ist die unmittelbare Fortsetzung der volkstümlichen manieristischen Skulptur. Wichtigste Aufgabe ist nach wie vor der gefaßte Schnitz-

altar. Das Bravouröse der Schnitztechnik, das Übermeisterliche des Handwerks ist Selbstzweck. Figurales Thema ist die bewegte Gewandfigur, wie in der Gotik. Die gesteigerte Bewegung hat nicht erst das Barock gebracht. Die Bewegung hat viel früher aufgehört zweckvoll zu sein. Sie ist schon lange Bewegtheit und als solche „Formel der Leidenschaft wie die gotische Schwunglinie". Sie ist überrationell, sie ist Ausdrucksform, ein Mittel der Steigerung, ein Zeichen des Übersinnlichen. Die Bewegung der Glieder, die immer mehr das Zweidimensionale überwindet, räumlicher wird, ist nebensächlich gegenüber der kleinteiligen, unübersichtlichen Bewegtheit der Gewandmassen. Die komplizierte Bewegtheit wird auch dekorativ wie im Manierismus, sie wird ein Mittel der Verflechtung von Figur und Rahmen. Auch die Einzelform steht dem Manierismus näher als dem Barock. Sie hat nicht das Drängende, Gewaltsame, sie ist gepreßt, belastet, sie ist nicht sinnlich, sie will übersinnlich wirken. Die großzügige Einfachheit fehlt immer. Vor diesem Joachim des Hans Georg Bschorer (Abb. 2) glaubt man, daß Münstermann oder der Breisacher Meister wieder zum Leben erwacht seien. Die barocke Gestalt findet man höchstens in den drallen Putten. Sonst ist das Natürliche vergewaltigt. Das Volumen ist von Schattenlöchern irrational durchstoßen und die flackernden Formen suchen durch Wolkenstrudel, Bänder, Embleme Verbindung mit der Architektur. Die expressive Intensität, die gotische Übersteigerung des Ausdrucks, die sensitiven, krampfigen Gebärden, die ekstatische Auflösung erinnern geradezu an Greco. Die Religiosität nach den schweren Jahren des Unglücks hat in diesen altgewohnten, volkstümlichen Formen die eigentliche Sprache gefunden, die dann bis zum Ende des Spätbarock beibehalten wurde.

Wir kennen die Namen dieser volkstümlichen Meister noch lange nicht alle. Sie treten erst jetzt allmählich greifbar aus der Menge der anonymen Werke heraus. Am besten ist die Entwicklung im südöstlichen Bayern zu übersehen, das von den Kriegswirren verschont geblieben war. In Wasserburg waren vom Bodensee her die Brüder David, Martin und Michael Zürn eingewandert, Glieder der Künstlerfamilie, die im Manierismus blühte. Auch Thomas Schwanthaler in Ried (1634—1707) gehörte zu den Zugezogenen. Sie bilden die Überleitung zu einer jüngeren, barockeren Generation, deren Hauptmeister Thomas Guggenbichler (1649—1723) in Mondsee ist. Von den gleichzeitigen Meistern ist Sebastian Hagenauer in Braunau (nachweisbar 1684—1719) zu nennen. Von da führen Fäden zu den niederbayerischen Bildhauern der Rokokozeit, zu Wenzeslaus Jorhan und Götz. In Salzburg haben die Pernegger und Weißenkirchner das Erbe Hans Waldburgers übernommen. Von da läßt sich die Linie der autochthonen Entwicklung wieder leicht zu den Bildhauern der Rokokozeit verfolgen. In Tirol ist Benedikt Faistenberger. In München steht Balthasar Ableithner (1623?—1705) auf der Wasserscheide zwischen volkstümlichem Manierismus und Barock. In Augsburg gehört Christoph Bauer zur volkstümlichen Richtung, während Ehrgott Bernhard Bendel (1660—1740), der in Böhmen gelernt hat, sich mehr dem Barock nähert. Im bayerischen Schwaben ist die beste Kraft unter den rustikalen Meistern der Bildhauer von Oberndorf, Hans Georg Bschorer (1692—1763). In Würzburg findet die einheimische Kunst der Kern die Fortsetzung in den Werken der bürgerlichen Bildschnitzer wie Michael Rieß, Johann Philipp Preiß (tätig etwa 1650—90), Johann Kaspar Brand (tätig 1684—1700). Die provinziellen Bildhauer Norddeutschlands sind noch nicht bekannt.

Die Meister der offiziellen Richtung, des Barock, unterscheiden sich von den volkstümlichen Bildhauern durch die internationale Orientierung. Sie sind aus dem Ausland berufen, oder sie haben im Ausland, in Italien oder in den Niederlanden gelernt. Der Typus des unsteten

Wanderkünstlers, der von einem Hof zum andern zieht und sich da niederläßt, wo ihm Brot geboten wird, gibt den Anfängen des Barock die Note. Die Situation ist für die Plastik so wie in der Architektur. Fremde Bautrupps übernehmen im ganzen Reich die größeren Arbeiten. Der Norden Deutschlands empfängt den Barock schon abgewandelt und nordischem Empfinden angepaßt aus den Niederlanden, aus dem protestantischen Holland und dem katholischen, damals österreichischen Belgien; der katholische Süden aus Italien, besonders aus dem südlichen Alpengebiet, das auch zur österreichischen Monarchie gehörte. Die Grenzen der beiden Interessensphären bildet etwa der Main; doch kommen Überschreitungen allenthalben vor. Der niederländische Einfluß dringt als die moderne Strömung auch in die großen Zentren des Südens, bis er um die Wende des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts allenthalben vom italienischen Übergewicht zurückgedrängt wird. Die Ursache dieser unregelmäßigen Verschlungenheit der Wege der Invasion erklärt nur die Geschichte der Dynastien, des Mäzenatentums der Fürsten. Ohne Kenntnis der politischen Grundlagen erscheint die äußere Geschichte der Kunst dieser Zeit unlogisch, unverständlich, verworren. Schon im letzten Jahrhundertviertel ist eine gewisse Beruhigung eingetreten. Der Wandertrieb hat sich gelegt. Auch die Fremden sind seßhaft geworden. Ihre Kunst hat sich deutscher Anschauung angeglichen. Sie hat Eigenschaften des Barock, die nordischem Empfinden entgegenkamen, weiter entwickelt. Die besten Kräfte sind in der Architektur und Skulptur schon damals Deutsche, und trotz der Begünstigung durch die Höfe treten die Ausländer an Zahl und Bedeutung zurück.

Der Barock dieser offiziellen Meister ist anfangs ein verspäteter Hochbarock. Er steht noch lange, bis gegen das Jahrhundertende, auf der gleichen Stufe wie die Kunst der hochbarocken Bildhauer des Auslands der Jahrhundertmitte, deren Werke in Brinckmanns Barockskulptur beschrieben sind. Von den Arbeiten der provinziellen Barockgotiker unterscheidet die Skulpturen die strotzende Lebensfülle und die kraftvolle Energie. Die Bewegung ist nicht mehr Formel, sondern Ausdruck der Leidenschaft, sie ist von Impulsen gefüllt, nicht irrational wie die ornamentale Bewegtheit der manieristischen Figuren. Auch sie ist über das natürliche Maß gesteigert; die barocke Steigerung der Bewegung ist aber von anderer Art. Sie trägt Motivierung und Energie in sich, sie ist unmittelbarer Ausfluß einer Steigerung der Form, von Masse, Licht und Schatten. Sie ist aufgebaut auf Kontrasten, die sich im größeren Zusammenhang lösen. Eigenschaft der größeren Kompositionen ist der malerische Reichtum, die Formverflechtung. Den Zusammenhang mit der Malerei garantiert die Verwendung von malerischen Vorlagen. Die Benutzung graphischer Vorbilder wird Regel.

Vom Manierismus haben die deutschen Bildhauer der ersten Phase des Spätbarock die Liebe für die Kleinplastik behalten. Sie sind die Virtuosen der fürstlichen Kunstkammern. Minutiöse Ausführung verbindet sich mit malerischem Raffinement. Die unübertreffliche Kunstfertigkeit macht die deutschen Kleinplastiker bald wieder im Ausland bekannt. Das bevorzugte Material für die gesuchten Kabinettstücke ist nicht mehr der durchsichtige, gläserne Alabaster, wie in der Kunst des feinen Stiles der Vorkriegszeit, sondern das wärmere, lebendigere Elfenbein. Auch bei monumentalen Aufgaben bleibt die Ausführlichkeit, die stoffliche Genauigkeit. Bei Rauchmillers Grabdenkmal des Chorbischofs Karl von Metternich in der Liebfrauenkirche in Trier ist der Marmor durchziseliert wie Bronze. Die größeren Kompositionen entstehen zuerst noch durch Addition und Verflechtung von Einzelheiten, deren Zahl zur Überfülle gesteigert wird, bis die barocke Massenballung erreicht ist. Die Reliefs werden mit Details vollgepfropft und selbst die großen Denkmäler werden zusammengesetzt, mit kleinen Figuren, Wolken, allegorischem Gerät überladen. In den krausen Formverflechtungen, den dunklen, schwer ver-

ständlichen Allegorien, in der pyramidenförmigen Aufgipfelung bewegter Massen schwelgt die barocke Phantasie. Nur als Produkte dieser spätbarocken Frühzeit sind die Pyramide Grupellos auf dem Paradeplatz in Mannheim und die Dreifaltigkeitssäule in Wien verständlich. Die wertvollsten deutschen Skulpturen dieser Periode, Rauchmillers Metternich-Denkmal (um 1689) und das spätere von der Leyen-Denkmal J. M. Gröningers im Mainzer Dom (1700), sind als künstlerische Leistungen den besten Skulpturen der Zeit ebenbürtig.

Die Bildhauer der älteren Generation, der Kriegszeit, die meist schon im Ausland gelernt haben, dürfen hier als Meister der Übergangszeit genannt werden. Sie leiten vom Manierismus zum deutschen Barock. Caspar Gras in Innsbruck (1590—1674), der Schüler von Hubert Gerhard, hat Zeit seines Lebens die glatte Haut des Manierismus nicht abstreifen können. Auch nicht Georg Schweigger in Nürnberg (1613—90), der viel zu wenig bekannte Schöpfer des früheren Nürnberger Maktbrunnens, der raffinierte Übersetzer von Vorlagen Dürers in Steinreliefs. Einem echt barocken, international orientierten Meister wäre die Imitation „gotischer" Vorbilder nicht mehr eingefallen. Ganz dem Barock gehören an Justus Glesker (1615—78) in Frankfurt, Melchior Barthel in Dresden (1628—72), der es schon in Venedig zu Ansehen gebracht hatte, und Arnold Harnisch in Mainz (gest. 1681).

Die Meister der jüngeren Generation dieser ersten Periode des Spätbarock führen schon über die Schwelle des 18. Jahrhunderts. Die besten können hier, nach Einflußsphären getrennt, angeführt werden. In den Niederlanden haben gelernt Johann Mauritz Gröninger (1650—1707) und Matthias Rauchmiller (1645—86). Bei Gabriel de Grupello (1644—1730), der die längste Zeit seines Lebens in Deutschland tätig war, ist die Provenienz aus den benachbarten Niederlanden nebensächlich. Auch Peter van den Branden hat sich akklimatisiert, während Johann Franz von Helmont in Köln immer Fremdling geblieben ist. Aus italienischer Schule kommen Johann Wolfgang Fröhlicher (1652—1700) in Frankfurt, Andreas Faistenberger (1647—1735) in München, wahrscheinlich auch Matthias Steinle (1644—1727) und Ignaz Elhafen (etwa 1660—1725) in Wien. Der Südtiroler Paul Strudel (1648—1708) fühlt sich als Welscher, als in Wien die welschen Untertanen besonders protegiert wurden. Auch Balthasar Permoser (1651—1732) ist mit der Generation der Kleinplastiker aufgewachsen. Er ist immer mit einem Fuße auf der älteren Stufe stehen geblieben. Erst in den reifen Werken hat er den kleinmeisterlichen Miniaturbarock überwunden.

Zwei Eigenschaften charakterisieren die Kunst der Blüte des Spätbarock, die in die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts fällt: die Monumentalität und die antikische Gesinnung. Die Monumentalität vermeidet die kleinteilige Addition, die Häufung und Verflechtung von Einzelheiten. Man sucht großzügige Einfachheit, die um so deutlicher spricht. Mit der Steigerung der Masse, des Volumens an sich, geht Hand in Hand die Steigerung der Dynamik. Die Bewegungen werden kraftvoller, aber auch pathetischer und inhaltsleer. Nur die besten Meister vermeiden die äußerliche Pose. Zur Heroisierung dienen theatralische Requisiten, Tracht, Perücke, Draperie. Man muß daran erinnern, daß diese Art von Steigerung der Persönlichkeit dem höfischen Zeremoniell entlehnt ist. Auch die Berufung auf die Antike ist zunächst ein Mittel der Steigerung. Die antikische Verkleidung wird imperialistisches Normalschema für jedes Denkmal. Für die idealisierte Tracht, selbst für Haltung, Bewegung, Schrittstellung werden antike Vorbilder herangezogen. Die Etikette greift ein. Es bilden sich Schemata, in denen die allegorischen Zutaten geregelt sind. Die neue Bedeutung der Antike zieht weite Kreise. Sie ist durchaus nicht internes Geschmäcklertum der bildenden Kunst. Auch die Literatur ist vom Einfluß der antiken Theorie ergriffen. Die antikische Gesinnung ist ein Faktor des europäischen Geisteslebens der Zeit. Damals sind in Deutschland von den extremen Vertretern des Absolutismus auch die ersten großen Sammlungen von Antiken gegründet worden, von dem Wittelsbacher

Johann Wilhelm in Mannheim, von August dem Starken in Dresden. Der Rationalismus der antikisierenden Skulptur, der die gleichzeitige französische Skulptur des Louis XIV. beherrscht, findet in Deutschland aber keinen Anklang. Für die deutsche Skulptur hat die Antike mehr inhaltliche Bedeutung; sie dient vor allem zur literarischen Verbrämung in der Allegorie. Diese pompöse, heroische, repräsentative Kunst steht im Dienst der Machtidee. Sie wird gepflegt von Fürsten, die an Prunk den Sonnenkönig noch zu überbieten suchen. Die französische Skulptur der Louis XIV.-Zeit ist für die Zeit des Absolutismus das wichtigste Vorbild. Vermittler sind aus Frankreich berufene Kräfte. Schon beginnt man die Pariser Akademie als die Hochschule der europäischen Kunst anzusehen. Der französische Klassizismus hat vor der Skulptur die Architektur umgeformt, die jetzt einer neuen Blüte zueilt. Maximilian von Welsch, Fischer von Erlach, Lucas von Hildebrandt sind Architekten von europäischem Rang.

Diese Charakteristik umschreibt den Zeitstil. Sobald man damit die Eigenart einer lebendigen Künstlerindividualität fassen will, wird sie allgemein und inhaltsleer. Der Reichtum an verschiedenartigen Individualitäten, von jeher ein Vorrecht der deutschen Blütezeiten, will sich nicht in das Schema fügen. Die künstlerische Bedeutung an sich wird jetzt übernational. Einzelne Meister genießen europäisches Ansehen. Nur an wenigen Höfen führen noch die Fremden das Wort. Der größte Bildhauer, in der künstlerischen Totalität der erste in Europa, ist Andreas Schlüter (1664—1714). Er hat von Süden und Westen her die Fäden aufgenommen, mit deutscher Eigenart durchtränkt und zu neuer Synthese verbunden. Eigenwilliger, einseitiger, betont deutsch ist der über ein Jahrzehnt ältere Balthasar Permoser (1651—1732), der in Italien gelernt hat, in seinen letzten Werken sich dem gotischen Barock nähert. Der in den alten Quellen viel gerühmte Mainzer Bildhauer Franz Matthias Hiernle (1677—1732) ist als künstlerische Persönlichkeit noch nicht fest umrissen. In Würzburg hat Jakob van der Auvera (1672—1760) den niederländisch-französischen Klassizismus kultiviert. Von ihm ist Balthasar Esterbauer (1672—1722) abhängig, dessen Spätwerke zum Rokoko überleiten.

Im Süden muß man andere Maßstäbe anlegen. Der Einfluß französischer Skulptur beginnt erst am Ende dieser Periode. Wir werden nachher auf die Anfänge unter Wilhelm de Groff in München zurückkommen. Der Begriff höfische Skulptur muß zunächst reduziert werden. Das antikische, heroische Element ist gemäßigt. Der Barock italienischer Provenienz beherrscht das Feld. Seine Absicht geht auf Steigerung der barocken Tendenzen, der Bewegung, des Kontrastes von Licht und Schatten, auf Steigerung der Masse. In Österreich ist durch Berufung italienischer Bildhauer von Rang, von denen wir nur Diego Carlone (1674—1740) und Domenico Parodi (1669—1740) erwähnen, seine Vormachtstellung noch gestärkt worden. Mehr nordischem Empfinden angepaßt ist das Werk des Giovanni Giuliani (1664—1747), der bei Faistenberger in München gelernt hat. In Salzburg ist Michael Mandl (gest. 1711) zu nennen. In Prag vertritt Johann Brokoff (1652—1718) einen verdeutschten Barock. Der Reichtum an kleineren Kräften wird allmählich unübersehbar.

Die Entwicklung gabelt sich in der Regencezeit. Die klassizistische Abklärung dringt als feines, höfisches Fluidum in die Skulptur des frühen Rokoko. Donners Werk, das nachher beschrieben wird, ist die unmittelbare Fortsetzung der höfischen Skulptur der Art Schlüters, aber umgeprägt im Geiste einer freieren, weniger heroischen Zeit. Es eröffnet eine neue Periode der Entwicklungsgeschichte der deutschen Skulptur, der wir die Überschrift Rokoko geben. Eine zweite Richtung steht im Gegensatz zu dieser antikisierenden Kultiviertheit. Sie berührt sich mit der volkstümlichen Unterströmung. Sie bleibt den Formen des Barock italie-

nischer Provenienz treu und sucht religiöse Vertiefung in der pathetischen Innerlichkeit, der barocken Frömmigkeit. In dieser Verinnerlichung, im Gegensatz zum Heidnischen, Heroischen der übernationalen Hofkunst, liegt auch der Unterschied gegenüber der äußerlichen Theatralik der eingewanderten Italiener, von denen Lorenzo Mattielli (1688—1748) der führende Meister ist. Dieser Spätbarock italienischer Färbung war schon lange nichts Fremdes mehr, und gerade deshalb vertrug er leicht die Durchsetzung mit Elementen deutscher Phantastik und volkstümlicher Irrationalität. Die Mittel werden jetzt übersteigert. Die Bewegung wird zur maßlosen Spannung, das Expansive der Formen wird zur eruptiven Kraft, Licht und Raum werden wichtigste Bestandteile der plastischen Komposition. Diese Übersteigerung und Durchsetzung mit nationalen Elementen bringt den Abschluß des Spätbarock. Die deutschen Bildhauer betreten den Weg des Neuschöpferischen, so wie die deutschen Architekten, die im Besitz der Mittel der internationalen Kunst sind, den Höhepunkt der deutschen Architektur bringen: Balthasar Neumann, Johann Michael Fischer, Dominikus Zimmermann, die Dienzenhofer.

Der Schwerpunkt liegt für diese letzte Phase spätbarocker Skulptur im Süden, in Bayern und Böhmen. Dazu kommen noch Bildhauer von geringerer Intensität künstlerischen Wollens in Schlesien: Franz Joseph Mangoldt, Johann Albrecht Siegwitz, Leonhard Weber. Das plastische Werk des Egid Quirin Asam (1692—1750) in München, der in Rom gelernt hatte, bringt die Erfüllung des römischen Barock. Immanente Tendenzen des Stiles sind von einem Nordländer, dem die Empfänglichkeit für diese Absichten von der Tradition gegeben war, zu einem Endpunkt gesteigert. Seine Skulptur wagt sich an Grenzen, wo für den Italiener die künstlerischen Aufgaben aufhörten, wo für den deutschen Bildhauer immer noch selbstverständliche Ausdrucksmittel lagen, weil er seit der Spätgotik daran gewöhnt war. Die Stimmungsfaktoren werden so sehr betont, daß sie die plastische Form verzehren. Mit dieser Art von Steigerung, mit der Betonung der Gefühlswerte, mit dem Hinführen auf Stimmung, dem Schreiten in eine märchenhafte,-transzendente Welt geht Asam über den Barock hinaus. Er berührt sich mit anderen Meistern der Regencezeit, von denen er sich durch die barocke Form unterscheidet. Die Synthese der Kunstgattungen und die Verknüpfung mit der volkstümlichen Religiosität ist als künstlerische Leitung etwas Einmaliges in der gleichzeitigen Kunst.

In Böhmen hat der Barock der deutschen Meister Ferdinand Brokoff (1688—1731), Matthias Braun (1684—1738), zu denen auch noch als später Ausläufer Joseph Winterhalter (1702—55) gerechnet werden darf, viel von der barockgotischen Tradition in sich aufgenommen, die wir anfangs beschrieben haben. Die Gefühlswerte sind betont, aber mit anderen Mitteln. Wieder sind im Dienste religiöser Steigerung die primitiven Auslöser der Spannung und stärksten Erregung hervorgeholt, die wir immer wieder in den eigentümlichen Schöpfungen nordischer Kunst finden. Den irrationalen Wechsel von Licht und Schatten, das geheimnisvolle Einzelleben der Linie, die Belebung des Anorganischen, kennt in dieser Art schon die Skulptur der deutschen Spätgotik. Wie wenig ist in diesen Formen noch vom italienischen Barock? Der Unterschied gegenüber der Spätgotik aber liegt darin, daß diese Kunst durch den Barock hindurchgegangen ist. Ihre Bedeutung gewinnt diese Bewegung durch den größeren, kunstgeschichtlichen Zusammenhang. Die Berührung von Spätgotik und Spätbarock ist nicht subjektiver Eindruck aus äußerlicher Ähnlichkeit, die wir erst nachträglich empfinden. Sie geht auf bewußten Wegen. Es ist viel zu wenig bekannt, daß gleichzeitig auch in der Architektur eine Neubelebung gotischer Formen im Gange war. In Böhmen sind damals gotische Kirchen, ja gotische Dome entstanden. In der von Johann Santini Aichel erbauten barock-gotischen Stiftskirche von Kladrau (1712—26) hat auch Egid Asam im Aufbau der Seitenaltäre seine barocke

Stilistik gotischem Formempfinden anzupassen versucht. Diese Werke sind nicht vereinzelt. Sie sind mehr als die kunstgewerblichen Spielereien der gleichzeitigen englischen Barockgotik, sie sind Produkte einer gärenden, suchenden Zeit, die bewußt zu einer nationalen Form gelangen wollte. Die Übersteigerung, die Lösung des Gesetzmäßigen, die überstarke Betonung des Gefühlsmäßigen hat dann die Auflösung zu einem Endpunkt getrieben, an dessen Grenze die Formlosigkeit steht.

Damals waren schon allenthalben, auch in Deutschland, neue Kräfte der Klärung am Werk. Ihre Absichten sind in den Skulpturen Donners am deutlichsten verkörpert. Von diesem Punkte aus wird das Rokoko erst verständlich. Immer ist eine der treibenden Kräfte des Stilwandels die Reaktion.

Rokoko und Louis XVI.

Die Stilbezeichnungen sind wissenschaftliche Hilfsmittel. Sie können niemals den Inhalt des Geschehens umschreiben, das Wesen der Epoche ausschöpfen. Das Wort Rokoko, das von Rocaille, dem Wort für das räumlich bewegte, abstrakte Ornament des Muschelwerkes abgeleitet wurde, ist als Stilbezeichnung eine Zufallsschöpfung, die nicht einmal in allen Ländern angenommen ist. Das Wort ist erst im 19. Jahrhundert generalisiert und auf die nicht einheitliche Periode zwischen Barock und Klassizismus gelegt worden, die man in der Geschichte der Dekoration richtiger in Louis XV. und Louis XVI., in Rokoko und Zopf geschieden hat.

In Deutschland bezeichnen die Jahre zwischen 1720 und 30 die Wende in der Formanschauung, die etwas früher in Frankreich den Anfang nahm und dann gleichzeitig in ganz Europa fühlbar wurde. Es sind dies die Jahre nach der Niederlage Ludwigs XIV. im Spanischen Erbfolgekrieg und nach dem Tode des Sonnenkönigs. Sie leiten den abgekühlten Absolutismus ein. Er mündet bald in den aufgeklärten Absolutismus, der in Deutschland ein neues Mäzenatentum von größerer geistiger Interessensphäre hervorbringt, und dadurch die geistige Wiedergeburt am Jahrhundertende vorbereitet. Der markanteste Vertreter in Europa ist Friedrich der Große. Auf künstlerischem Gebiet tritt der Wille des Fürsten als ausschlaggebender Faktor immer mehr zurück. Die führende Rolle in Fragen des Geschmackes übernimmt die Gesellschaft, in der der höchste und hohe Adel nur einen Teil bildet, deren andere Hälfte aus der Aristokratie des Geistes und aus den geistig interessierten, kosmopolitisch eingestellten Reichen besteht. Sie hat den Ton heiteren Lebensgenusses auch an die bildende Kunst weitergegeben. Das Vorbild Frankreichs ist seit dem Ende des 17. Jahrhunderts von den übrigen Nationen angenommen. Den Niederschlag des Kulturhistorischen in der Kunst, von Mode und Schäfertum, von Galanterie und Frivolität, der der Kleinplastik, der Porzellanplastik stoffliche Gebiete eröffnet hat, der in allen Einleitungen in die Kunst dieser Zeit die pikante Stimmgabel bildet, lassen wir hier beiseite.

Jede Stilphase ist Ausschnitt aus einer lebensvollen Entwicklung, aus dem unendlichen Fluß künstlerischen Geschehens. Sie ist Endpunkt und Übergang, zusammengesetzt aus positiven und negativen Elementen, bedingt von fortschrittlichen und retardierenden Strömungen, von denen dort die eine, dort die andere Oberwasser gewinnt. In der deutschen Skulptur gehen die Gegensätze lange Zeit nebeneinander her, weil die einzelnen Länder ihren eigenen Weg nehmen. Ein Versuch, diese widerspruchsvollen Erscheinungen in einen gemeinsamen Nenner zu binden, mag zuerst aussichtslos, aufgezwungen erscheinen. Und doch gibt es gemeinsame neue Züge, die man als Ausdruck eines neuen Zeitgeistes empfindet, die man als Wende

im Lebensgefühl und im Formgefühl bezeichnen muß. Wir haben von einer Reaktion gesprochen. Man kann den Ausdruck nur mit Vorbehalt auf das Neue in der Formanschauung anwenden. Nur das höfische Rokoko ist Reaktion auf den kirchlich-volkstümlichen Spätbarock. Auch da nur bedingt. Die ererbten Formen bleiben. Sie werden weiter gewandelt, erleichtert, geläutert und wieder gesteigert, bis sie sich zu Mitteln eines neuen Ausdrucks eignen. Die Reaktion ist mehr Abspannung und Klärung, als Gegensatz.

Man könnte leicht in der Gegenüberstellung von Beispielen zeigen, wie sich der Inhalt gewandelt hat, wie die leidenschaftliche Dramatik der Barockzeit allmählich übergeht in gedämpfteres Pathos und sogar in gelassene Beruhigung, wie die grandiose Wucht gemildert wird zu elastischer Bewegung, wie das Fortissimo der Formen in zarteren Tönen ausklingt, wie die gewaltsamen Spannungen im leichten Vibrieren verebben, wie die übermenschliche, majestätische Gewalt in natürlichere Dimensionen zurückkehrt, wie das Gigantische vermenschlicht wird. Wie entsprechend dem Inhalt auch die Formen erleichtert, vereinfacht und dann doch wieder kompliziert werden. Die Analyse wird später in Beschreibungen nachgeholt. Man müßte dann feiner differenzieren und darauf hinweisen, daß innerhalb des großen Zeitraumes, der etwa von 1725 bis nach 1780 reicht, selbst ein Wandel vor sich geht, der deutlich die Generation der Rokokozeit von der des Louis XVI. unterscheidet. Darüber wird bei der Übersicht über die Malerei noch zu reden sein. Hier nehmen wir einige Resultate vorweg, indem wir aus dem ganzen Komplex von Eigenschaften, die das Lebensgefühl des galanten, höfischen Zeitalters charakterisieren, die auffallenden Grundgefühle herauswählen und nach ihren Reflexen in der Skulptur suchen. Es wäre nicht schwer, sie durch Beispiele aus der Literatur weiter zu belegen.

Wir müssen zwei Eigenschaften nennen. Zuerst die feine Sinnlichkeit, die heitere Lebensbejahung, die gepflegte Diesseitigkeit, die Leichtfertigkeit. Dann — als Kontrastwert zu denken — die Empfindsamkeit des Seelenlebens. Beide sind in gewissem Maß Eigenschaften des Zeitalters; doch charakterisiert die Sinnlichkeit mehr die Kunst des Rokoko, die Empfindsamkeit, die seelische Zartheit gesteigert bis zur raffinierten Verfeinerung, die Werke der Louis XVI-Zeit. Es ist noch immer der Geist der absolutistischen Epoche, der uns entgegentritt; aber in einer neuen Brechung und Sublimierung, die die Gesellschaft bestimmt. Die galante Atmosphäre des höfischen Zeitalters hat auch die Skulptur nuanciert und ihr den sinnlichen und dann den verfeinerten und zugleich empfindsam zarten Ausdruck gegeben, der auch der gleichzeitigen Literatur das Gepräge gibt. In den frühen Parkfiguren, den Porzellanfiguren, ist das erotische Parfum mit vollem Duft zu spüren, den das helle Licht des Tages gerade noch erträgt. Die Kleinplastik der Donnerschule streift sogar die Grenzen der Laszivität. Selbst in der kirchlichen Kunst glüht der zündende Funke von Sinnlichkeit, der zu jedem Kunstwerk nötig ist, in stillem Feuer. Die heiligen Damen, die schlanken Engel mit den grazilen Gliedern, den weichen, entblößten Schultern, sind mit dem Duft sinnlicher Eleganz umhüllt, den nur die festliche Freudigkeit des süddeutschen Kirchenraumes der Rokokozeit als religiöse Kunst erträgt.

Das neue gesellschaftliche Ideal, dessen Dogma korrekte Sitte und gesellschaftlicher Anstand, dessen Mystik die Zartheit und Erlesenheit der Gefühle, dessen Ästhetik die strengste Beobachtung und Überwachung sämtlicher Ausdrucksbewegungen ist (soweit gilt Voßlers Charakteristik des Pretiösen auch noch für den Menschen des 18. Jahrhunderts), verlangt in der bildenden Kunst ebenso sein Recht wie in der Literatur. Die Madonnen Günthers sind zurückhaltend, unnahbar, kühl und vornehm wie die Madonnen Tiepolos (Abb. 3). Das Ideal körperlicher Schönheit nähert sich dem des Manierismus. Die überschlanken Körper mit den kleinen Köpfen,

3. Ignaz Günther, St. Maria. München, Privatbesitz.

den schmalen Nasen, dem kleinen runden Kinn, den großen Augen hat die französische Kunst der Schule von Fontainebleau nicht raffinierter geformt. Der mondäne Ausdruck ist Zeitstil, wie das nervöse Spiel der feinen Hände, die koketten Gebärden, die gezierten Bewegungen. Die mondäne Eleganz ist noch gesteigert durch das modische Kostüm. Auch der neue Realismus ist Ausdruck eines neuen Lebensgefühls, das von Rausch und Ekstase der Barockzeit sich abwenden und zum Diesseits zurückkehren will. Er ist in der religiösen Kunst ein Mittel der Versinnlichung des Übersinnlichen. In voller Selbstherrlichkeit gegenüber den ererbten Traditionen will man durch anachronistische Kostümierung im modernen, eleganten Zeitgeschmack die Heiligen über die Idealität des Typischen hinausheben, genau so wie man die antiken Götter durch modische Verbrämung verlebendigen, dem Erlebnis der eigenen Zeit nahebringen will. Der blasierte Abbé, den Günther als heiligen Petrus Damianus auf einen Altar in Rott gestellt hat, war dem 18. Jahrhundert ebenso selbstverständlich wie die Flora in Bruchsal, die Egell als leichtsinnige Schäferin maskiert hat (Abb. 4 vgl. S. 104).

In der kirchlichen Kunst des südlichen Deutschlands, und, wie es scheint, nur da, hat das neue Menschheitsideal im späten Rokoko mit dem ekstatischen Überschwang und der mystischen Frömmigkeit des Barock eine unlösbare Verbindung eingegangen. Es hat die religiöse Kunst vor neue Aufgaben gestellt, die ein späteres, orthodoxes Geschlecht gar nicht mehr verstehen konnte, weil ihm diese Mischung von Sinnlichkeit und Feinheit, von eleganter Weltlichkeit und Frömmigkeit unverständlich sein mußte. Wir greifen aus dem Komplex von neuen Aufgaben eine heraus, die Ausdrucksbewegung. Das eindeutige, dramatische Pathos der Barockzeit wird zurückgedämmt, verfeinert, aber es bleibt. Es verliert die gedrängte Kraft und wird zum leichten, elastischen Spiel, soweit dieser Ausdruck der Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit eben einem Deutschen gelingt, dessen Figuren immer etwas von Enge und Gepreßtheit und dann wieder von Leidenschaftlichkeit anhaftet. Hat man vor einer Barockfigur den Eindruck, als ob dem Ausbruch der Gefühle, der Heftigkeit des Pathos ein Kampf vorhergegangen sei, jetzt wird das Tempo des Affektes gemildert und zugleich werden die Affekte kompliziert. Diese gekünstelte, leicht theatralische Pathetik verbindet sich mit nervöser, gespreizter Mondänität, die Innigkeit mit äußerlicher Geste. Auch die plastische Form muß sich dieser Komplizierung fügen. Günther bringt im späten Rokoko die besten Beispiele; aber auch die einfacheren Meister haben sich an diese Probleme gewagt.

Und nun ist es doch überraschend, wenn man in der religiösen Skulptur, inmitten der spielerischen Pose, im Zeitalter des Puders und der Perücke, da und dort wieder die einfachen, gefühlten Melodien religiöser Inbrunst hört, die man seit den Tagen der Mystik kaum mehr vernommen hat. Man muß weit zurückgehen, bis man wieder in der Kunst eine Gestalt antrifft

4. Paul Egell (Entwurf), Flora. Kopie in Bruchsal.

5. I. M. Feichtmayr, St. Gertrud. Zwiefalten.

wie die hl. Scholastika auf Feichtmayrs Altar in Zwiefalten, die heilige Äbtissin, die todesmatt, in der Ekstase aufgelöst, sich an den Rahmen lehnt, während ihre Seele in Gestalt einer weißen Taube nach oben flattert. Die Figur ist eine Geste religiöser Hingabe, sie ist ganz Gefühl. Gewiß hat auch der Barock die Ekstase dargestellt; aber der Unterschied ist der, daß der Barock „das Transzendentale selber ins Fleischliche hinabzieht" und wortwörtlich versinnlicht. Noch inniger ist auf dem gleichen Altar die heilige Nonne Gertrud, die verzückt ihr brennendes Herz faßt, in dessen Mitte das Jesuskindlein sichtbar wird (Abb. 5). Nur die volkstümliche Kunst, die die verschütteten Quellen religiösen Gefühls ausschöpfen will, konnte sich an diese unplastischen Themen wagen, deren vertiefter Inhalt allein ein Protest gegen dekorative Auflösung ist. Erstaunlich, wie jetzt, am Ende der Epoche, unmittelbar vor und gleichzeitig mit dem Erstarken des Rationalismus, sich auch die Form dem neuen Erlebnis fügt, wie in der expressionistischen Übersteigerung Mittel der Vergeistigung gesucht werden. Manierismus und Spätgotik hatten Ähnliches gekannt.

Die sensualistische Generation des Louis XVI. hat die Sinnlichkeit gemildert und verfeinert, die Form rationalisiert, den Inhalt vertieft, verinnerlicht. Die religiöse Kunst bevorzugt jetzt die Themen passiver Gefühlsseligkeit, die Affekte der Ekstase, des willenlosen Untergehens im Strom der Bewegung. Der Geist dieser Kunst ist lyrisch. Diese Menschen gestalten sich nicht nach ihrem eigenen Willen, selbstherrlich, wie die Menschen der Renaissance, sie handeln nicht mit der Kraft der Leidenschaft, wie die Heroen der Barockzeit, sie überlassen sich willig dem Gefühl, das sie überfällt. Schmachtende, schmiegsame Hingabe, weiches, müdes Verloren-

sein, fromme Inbrunst und vor allem die Auflösung in seelischer Verzückung, die Versunkenheit in der beseeligenden Anschauung Gottes, die visio beatifica, sind die beliebten Themen der neuen religiösen Kunst. Die schmiegsamen, wie hingegossenen Engel, die in Hingabe sich verlierenden Heiligen sind die Prototypen für dieses passive Gefühlsideal. Die Immakulata Günthers in Attel, deren Seele sich in unbestimmtem Gefühle schwingt, das ein Lächeln der Hingabe über das Gesicht breitet, hat im ganzen Süden Gegenbeispiele. Der heilige Johannes von Jorhan in Maria Thalheim, der sich willenlos dem Anhauch des Göttlichen überläßt, ist gleichsam von einem schwelgerischen Gefühl durchsonnt, das auch die Form so beseelt, daß der Gedanke an Materie und Erdenschwere gar nicht mehr aufkommen kann. Das Stoffliche scheint soweit entmaterialisiert, daß Körper und Gewand in diesem leisen Lodern und Glühen aufzugehen scheinen. Man wird daran erinnert, daß diese empfindsame Innerlichkeit gleichzeitig, in der Zeit von Rousseaus neuer Heloise bis zu Goethes Werther auch in der Literatur, das Thema gewesen ist.

Bevor wir zu Einzelheiten des Formenwandels übergehen, müssen wir zwei Unterströmungen an das Licht leiten, die den Formenwandel zweier Richtungen im Rokoko bestimmt haben. Es sind Polaritäten, die nur einmal verschmolzen wurden, in der bayerischen Skulptur des späten 18. Jahrhunderts, die sonst als gegensätzliche Strömungen nebeneinander laufen. Aus dem Vorwiegen des einen oder anderen Elementes kann man fast die Zugehörigkeit zur höfischen oder volkstümlichen Kunst ablesen. Die eine ist charakterisiert durch den Einfluß der Antike; sie pflegt das Erbe des Humanismus, der durch die ganze Barockzeit konserviert worden war. Die andere Unterströmung kennen wir, es ist, kurz gesagt, die gotische Tradition, die in der Barockzeit vom Handwerk wieder aufgegriffen und in das 18. Jahrhundert weitergegeben wurde. Erst in der späteren Louis XVI.-Zeit wurde diese Tradition nivelliert. Aus ihr ist das spezifisch deutsche Rokoko erwachsen.

Seit den Tagen der Renaissance ist das Vorbild der Antike das Rückgrat aller plastischen Schulung. Es ist schon oben darauf hingewiesen, daß der deutschen Skulptur des Spätbarock die Antike nicht nur inhaltliche Bereicherung brachte. In Frankreich hat sie in der Louis-XIV.-Zeit als formales Vorbild besondere Bedeutung gewonnen. Auch die höfische Skulptur in Deutschland hat sie von da als Vorbild angenommen und durch Donners Beispiel sind sogar in die volkstümliche Skulptur Ausstrahlungen gedrungen. Die Plastik Donners ist die verfeinerte Fortsetzung der höfischen Plastik eines Schlüter. Möglichkeiten einer Anknüpfung an das antike Vorbild gaben die in der Barockzeit von den Fürsten neu geschaffenen Sammlungen von Originalen und Kopien, gaben die Publikationen, die seit Sandrart nicht mehr versiegten, die Werke über die fürstlichen Sammlungen, über die Parkfiguren in Versailles. Aber man darf die Bedeutung der Antike nicht überschätzen. Der Einfluß ist im Rokoko schon wieder abgeschwächt, er bedeutet noch nicht den Beginn des Klassizismus. Er ist nur eine Unterströmung und eine indirekte Vorbereitung als Fortsetzung einer alten humanistischen Tradition. Die Antike ist noch nicht das Vorbild für plastische Selbständigkeit, aufgebaut auf einer neuen organischen Bestimmtheit, nicht das Vorbild für eine resignierte Nachahmung; sie ist, wie in der Literatur, vor allem motivische Bereicherung und zunächst, für die Künstler des Rokoko, die Quelle neuer Sinnlichkeit, ein Mittel der Verfeinerung und Abklärung. Erst in der Aufklärungszeit, in Deutschland im späten Louis XVI., beginnt die Rationalisierung von Form und Aufbau im Anschluß an die Antike. Jede Zeit hat ihre eigenen Ideale in der Antike gesucht und so nimmt es nicht wunder, daß anfangs neben der wahlverwandten Skulptur der nachpraxiteleischen Zeit gleichzeitig die subjektive Interpretation der Antike durch den Manierismus mit

gleicher Autorität in den Vordergrund rückte. (Die Verwandtschaft von Manierismus und Rokoko wird auch darin fühlbar. Man spürt diese Verwandtschaft in der Kunst aller Länder. Auf Tiepolos Auffindung des Moses in Stuttgart sind die langgezogenen Gestalten mit den kleinen Köpfen wie modernisierte Figuren aus einer Komposition des Giovanni da Bologna.) Den speziellen Schönheitstyp der Rokokoplastik hat schon der Manierismus so gehabt. Diese Mischung von manieristischen und barocken Zügen charakterisiert die deutsche Rokokoskulptur. Bei Donner ist das Vorbild von Duquesnoy und Giovanni da Bologna ebenso wichtig wie die Antike selbst (Abb. 6). Von Günther gibt es Zeichnungen nach Hubert Gerhard und Hans Krumper. Weitere Beispiele werden später genannt werden. Es ist schon gesagt, daß nur die höfische Skulptur den Rückhalt in einer allerdings recht farblosen Antike suchte. Sie bleibt trotzdem subjektiv. Sie lebt von den Spannungen der Form und benutzt die objektive Wirklichkeit nur als Substrat. Am weitesten hat sich die volkstümliche Skulptur vom Ideal einer gesetzmäßigen, plastischen Form entfernt. Sie kennt den Einfluß der Antike höchstens abgeschwächt, sie schafft nur Gewandfiguren, die in den großen Zusammenhang verflochten sind und viel wichtiger ist die volkstümliche, barocke Tradition, die jetzt mit neuer Bewußtheit auf die Gotik zurückgreift.

6. G. R. Donner, Merkur. Klosterneuburg.

Die malerische Verflechtung in den großen Zusammenhang, die ornamentale Auflösung ist Eigenschaft der zweiten Richtung, die als die Fortsetzung des deutschen Spätbarock anzusehen ist. Ihre Hauptgebiete sind nach wie vor die volkstümliche und religiöse Schnitzkunst und die Stukkatur. Der Zusammenhang mit der Gotik wird in der Rokokozeit noch deutlicher wie vorher. Erst jetzt mündet die volkstümliche Unterströmung in die allgemeine Entwicklung. Der Gegensatz zwischen höfischer und volkstümlicher Kunst wird in verschiedenen Gegenden Deutschlands nivelliert. Auch die rein höfischen Aufgaben werden populären Bedürfnissen angepaßt. Wir haben schon früher auf die Kontinuität der Entwicklung in einzelnen Gegenden hingewiesen, wo Familien von Bildhauern bis in das 16. Jahrhundert nachweisbar sind. Die handwerkliche Basis der ganzen Kunst ist Voraussetzung für dieses Fortleben der Tradition. In den bürgerlichen Werkstätten bleibt der Lehrbetrieb der gleiche; auch die Aufgabe, der Schnitzaltar, die gefaßte Schnitzfigur, ist die gleiche, wie in der gotischen Zeit. Die Meister waren sich bewußt, daß sie ebensolche Werke schufen, wie ihre Ahnen; sie dachten nur, daß sie modernere und deshalb bessere Skulpturen schnitzten. Christian Jorhan hat unbedenklich Hans Leinbergers Christus in der Rast kopiert, oder, richtiger gesagt, modernisiert (Abb. 7). Oft genug sind spätgotische Figuren mit mehr oder weniger Änderungen in den Aufbau der Rokokoaltäre aufgenommen worden (Abb. 8). Ein drastischer Beleg für eine direkte Verknüpfung ist der. Als Franz Schwanthaler 1752 den Auftrag erhielt, die spätgotischen Figuren in Waldzell zu modernisieren, löste er die

7. Chr. Jorhan (nach Leinberger), Christus in der Rast. München, Privatbesitz.

Aufgabe, indem er den Oberkörper der weiblichen Heiligen überschnitzte; die knitterige Bewegtheit des Gewandes ließ er intakt, weil sie an sich seinen Absichten entsprach. Wieder ist das Gefühl für die Sprache des Irrationalen lebendig geworden. Der Ausdruck wird, wie in der spätgotischen Zeit, in die Gewandung verlegt, die unabhängig vom Körper ein eigenes Leben führt als Träger von Gefühlen und Empfindungen. Aus dem Grad seiner Bewegung, der energischen oder langsamen Führung der Massen, der klar sich entfaltenden oder unruhig aufgeregten, wild sich windenden oder angstvoll aufgepeitschten Bewegung der Linien lesen wir die Bewegtheit, das Temperament, den Charakter des Trägers ab. Die innere Bewegung wird in das Spiel der Linien von Licht und Schatten hineinprojiziert und die unendliche Variabilität dieser abstrakten Linien und Formen bleibt hier ebenso Thema wie in der abstrakten Ornamentik des Muschelwerkes. Die volkstümlichen Meister der Skulptur des Spätbarock hatten diese gotische Irrationalität schon übersteigert, bis zur Auflösung getrieben. Jetzt werden die Mittel sparsamer aber bewußter und leichter, selbstverständlicher angewandt.

Formal bringt die „Reaktion“ des Rokoko für die höfische Kunst eine Abschwächung der barocken Formtendenzen; in der volkstümlichen Kunst ist eher eine Steigerung vorhanden. Die auffallenden Stilmerkmale sind Ausdruck eines veränderten Lebensgefühls. Das neue Ideal der Körperlichkeit mit der Leichtigkeit und Schlankheit der grazilen Proportionen bildet den stärksten Kontrast zur barocken Massigkeit. Noch mehr das Bewegungsgefühl, das gegenüber der barocken Wucht Motive des Schwebens, des Tänzelns bevorzugt. Auch ruhig stehende Figuren erhalten den Eindruck einer latenten Bewegung, einer momentan gehemmten Beweglichkeit. Der symmetrische Aufbau ist beim Einzelkörper ebenso ausgeschlossen, wie in der großen Komposition. Die Verschränkung durch eine vorgeschobene und eine zurückgestellte Hüfte, mit umgekehrt, invertiert gerichteten Schultern hatte schon die barocke Skulptur des Bernini gekannt. Sie wird jetzt gesteigert zu einer räumlichen, spiralen Drehung um die eigene Achse. Die Figur löst sich blumenhaft von der Umgebung, mit der sie doch ganz verwachsen ist. Durch den Gegenschwung der Gewandung gegen das weiche Schwingen des Körpers werden die statischen Probleme noch mehr paralysiert, verborgen und aufgehoben. Das Körpergefühl ist durch die antikische Reaktion geweckt worden und dann geblieben. Die Draperien umspielen den Körper, während in der Barockzeit die schweren Stoffe die Glieder verhüllen und entwerten. Alles Logische ist vermieden, die Statik ist gelöst. Die Bewegung greift über in den Raum. In die kreisenden Wirbel sind in den Aufsätzen der frühen Altäre Günthers die flatternden Engel einbezogen. Erst in den späteren Werken ordnen sich die gewichtlosen, schwebenden Geschöpfe im Gleichgewicht. Die volkstümliche Skulptur hat auch die Formprobleme einer höfisch-akademischen Kunst

Ignaz Günther, Immakulata.
Attel.

gänzlich beiseite geschoben und der irrationalen Bewegung die Tore geöffnet. Die neue plastische, kleinteilige, in Gegensätzen von Licht und Schatten vibrierende Form dient noch mehr zur Auflösung. Im Gewand entsteht durch Erweichung ein allgemeines Weben und Wogen; später geht der Eindruck im Spiel kantig gebrochener Seidenfalten in ein flimmriges Schweben über. In den Schöpfungen volkstümlicher Skulptur wird die Komplizierung des formalen Apparates zur völligen Auflösung der Masse im Raume getrieben. Wir treffen in der Skulptur auf die gleiche Formenauffassung wie in der deutschen Architektur, wo die Wände durchbrochen sind und der Freiraum, die Unendlichkeit hereingelassen wird. Der Luftraum, der von den ausgreifenden Gesten, von den verflatternden Gewandzipfeln eingefangen, in die plastische Komposition einbezogen wird, und die Schatten übernehmen die Führung. Die Masse ist gelockert bis zur vollständigen Zersplitterung, bis sie leicht im Raum verspritzt, zerstäubt. Die Einzelfigur ist nur mehr ein Ornament. Sogar die geistige Individualität der Figuren wird abgeschwächt, verschliffen, bis sich die Charaktere den dekorativen Kurven einfügen. Im Spätrokoko steht die Auflösung im Dienst einer Ausdruckskunst, die an die extremste Formverzerrung des Manierismus erinnert.

8. J. Günther, Altar in Talkirchen. (Mittelfigur spätgotisch.)

Aber auch diesen unselbständigen Werken gibt der größere Zusammenhang die Balance, man möchte sagen das labile Gleichgewicht. Darin bleibt doch das Erbe der Renaissance. Einzelfiguren sind auch jetzt noch die Ausnahme. Gewöhnlich sind zwei Figuren als Gegenstücke aufgestellt, die in Bewegung und Ausdruck korrespondieren. Jeder Akzent, jede Betonung einer Seite findet im räumlichen Zusammenhang Ergänzung und Ausgleich. Wieder schwelgt die volks-

9. J. B. Straub, Altäre in Ettal.

tümlich orientierte, kirchliche Kunst im Süden in den gewagtesten Experimenten. Nur hier ist es möglich, daß die Seitenfiguren eines Altares an der korrespondierenden oberen und unteren Ecke des Altarblattes aufgestellt werden und daß diese Konfiguration sich im Aufsatz wiederholt. Damit ist die Komposition von Feichtmayrs Hochaltar in Zwiefalten beschrieben. Man geht zwar den aufdringlicheren Effekten in der Verschmelzung der Kunstgattungen, der Vermischung von Plastik und Malerei immer mehr aus dem Wege. Im kleineren Umfange bleiben die an die Deckengemälde angesetzten Draperien, die vorstehenden Gliedmaßen bis in die späteste Rokokozeit. Man braucht aber diese Effekte nicht mehr, weil man mit feineren Mitteln die Verknüpfung und Verschmelzung geben kann. Oft werden wir finden, daß die Skulptur im Aufsatz eines Altares inhaltlich und formal mit der Komposition des Altarblattes untrennbar verbunden ist, daß die Seitenfiguren nur als Partikel der Gruppe des Altarblattes erscheinen. Daß sogar die Mittelfigur eines Altares für sich gesehen unvollständig wirkt, daß aber im großen Zusammenhang durch eine Pendantfigur eine Ganzheit gegeben ist. In dem Zentralraum von Ettal bilden die drei Altäre jeder Seite der Rotunde eine Gruppe. Die beiden äußeren, an sich in ihren Asymmetrien unverständlich, ergeben mit dem mittleren Altar eine Einheit, in die die Figuren mit sich kreuzenden Gegensätzen von Rhythmus und Bewegung hineingespannt sind (Abb. 9). Immer ist der räumliche Sinn wach, der ein großes Ganzes mit gewollter Freiheit und scheinbarer Willkür zur Einheit bindet. Der Ausdruck malerisch erschöpft nicht die Eigenart dieser plastischen Kunst. Gewiß steht die Plastik in enger Verbindung mit der Malerei, in vielen Fällen ist sie

sogar von der Malerei abhängig, sie will Ersatz sein für Malerei. Für diese Art von dekorativer Synthese aber ist der Ausdruck zu eng.

Diese räumliche Synthese ist ebenso eine Eigenschaft des Spätstiles wie die Bewegung, Verschleifung, die Auflösung. Wollte man wirklich die Frage stellen, ob das Rokoko dem Barock oder dem Klassizismus näher stehe, so ist in erster Linie diese Tatsache entscheidend. Auch Rokoko und Zopf sind noch Perioden des „Spätbarock". Immer noch ist für beide Richtungen der Skulptur das Gesamtkunstwerk Ziel, in dem architektonisches, plastisches und malerisches Schaffen zusammenfließen. Erst mit dem Rationalismus, der Analyse der Einzelform, der Auflösung der dekorativen Symbiose mit der Architektur, beginnt in der höfischen Skulptur der eigentliche Klassizismus. In der deutschen Plastik ist dieses Stadium erst in der späten Louis XVI. Zeit eingetreten. Der neuen Formanschauung mußten Umwälzungen auf geistigem Gebiet, mußte eine neue Wertung des Seins vorangehen. Die volkstümliche, deutsche Skulptur bringt eher eine Steigerung des Barock, sie ist sogar die Erfüllung des Barock. Man könnte geradezu eine Skala der Elemente aufstellen, die zugleich die Entwicklung vorausnimmt, die wir nun im Einzelnen schildern werden. Da wo die barocken, die „rückständigen" Elemente lebendig geblieben sind, wo sie sich vermählt haben mit der gotischen Tradition, in dieser volkstümlich gerichteten, phantasievollen, kirchlichen Skulptur des südlichen Deutschlands liegt die letzte Steigerung, liegt die Erfüllung. Wo mehr die Reaktion merkbar ist, wo der Anschluß an die moderne, internationale Kunst der höfischen Gesellschaft angestrebt wird, da haben die Keime des Klassizismus fruchtbaren Boden gefunden. Dieser Umschwung zur rationalen Strenge hat sich erst in den achtziger Jahren durchgesetzt.

In der folgenden Übersicht sind deshalb die Bildhauer des Rokoko und die des „Frühklassizismus", des „Rokoko-Klassizismus" oder „Zopf" (alles Synonyma des neutralen Ausdrucks „Stil Louis XVI", der den Vorzug hat allgemein verständlich zu sein) zusammengezogen. Eine Zusammenfassung der Zeichen des Stilwandels muß man im dritten Abschnitt und in der Einleitung zum Kapitel Louis XVI.-Malerei suchen. Wieder ist zu betonen, daß unsere Übersicht nur eine Auswahl sein kann. Aufgabe eines Handbuches ist es nicht, den Hunderten von zünftigen und hofbefreiten Bildhauern, deren Namen jetzt aus den Archivalien auftauchen, denen einmal eine tüchtige, künstlerische Leistung gelungen ist, ihr Fächlein zu geben, sondern die führenden Linien zu zeichnen. Die Namen der wichtigen Künstler hat bis auf wenige Ausnahmen die zeitgenössische Literatur an irgend einer Stelle überliefert.

Wien

Die deutsche Rokokoskulptur beginnt mit Georg Raphael Donner, der auch die Keime zum süddeutschen Frühklassizismus gelegt hat. In dieser Gegensätzlichkeit liegt die besondere Stellung des genialen Künstlers. Nicht daß eine starke Persönlichkeit einen neuen Stil schaffen konnte. Der Stil ist immer das Resultat einer veränderten Weltanschauung und auch die größten Künstler sind an die geistigen und formalen Gesetze ihrer Epoche gebunden. Auch ist damit nicht gesagt, daß Donner als erster die Impulse für die neue Bewegung gegeben hat. Er wird selbst von einer Strömung getragen, die durch die ganze europäische Kunst geht. Sie hatte in der französischen Skulptur schon Beruhigung, Verfeinerung und eine strengere Bindung der Form gebracht, sie hatte die römische Malerei Marattis geläutert. Trotzdem muß Donner an führender Stelle genannt werden. Er hat in Süddeutschland den Bann eines Primates der italienischen Kunst gebrochen. Sein Werk ist die wichtigste Quelle der neuen Form geworden. Durch seine Schule ist Donners Wirken sogar zu einer geistigen Potenz im Deutschland des 18. Jahrhunderts erwachsen. Der Nachhall seiner Ideen ist über Oeser bis auf Winckelmann und bis Goethe gedrungen. Er ist einer der wenigen, die dauernd, bis zum Ausgang des Jahrhunderts, als „Klassiker" Geltung gehabt haben. Wenn von seinem Biographen

10. G. R. Donner, Figur an der Domkanzel in Passau.

Ilg als Verdienst gerühmt wird, daß er der Plastik „wieder ihre selbständige Bedeutung verliehen, sie aus ihrer dekorativen Dienstbarkeit gelöst hat", so ist das eine einseitige Formulierung, die deswegen nicht ganz richtig ist, weil auch Donner die Synthese nur mit feineren Mitteln gegeben hat. Richtig ist, daß er die chaotische, ornamentale Auflösung eingedämmt, daß er der Skulptur durch stärkere Isolierung eine neue tektonische Besinnung, und daß er ihr neue Feinheit des Ausdrucks gegeben hat, indem er wieder auf die Quelle als Vorbild zurückgriff, die seit der Renaissance alle neuen Wertungen genährt hatte, auf die Antike.

Georg Raphael Donner wurde 1693 in Eßlingen in Niederösterreich geboren. Er kam zuerst zum Hofjuwelier Johann Kaspar Prenner in Wien in die Lehre, um 1707 trat er in das Atelier von Giovanni Giuliani ein. Wie lange er da blieb, weiß man nicht; sicher war er noch 1710 in Heiligkreuz. Als zwanzigjähriger Geselle, etwa 1713, wird er sich auf die Wanderschaft begeben haben, wahrscheinlich nach Oberitalien. Das Jahr 1715 hat die Wanderschaft abgeschlossen. Damals machte er sich seßhaft. Er verheiratete sich in Wien mit Eva Elisabeth Prechtlein und erhielt im Heiligkreuzerhof eine Wohnung. Schon 1719 wurde ihm ein Kind geboren. Von da ab haben wir Kunde über eine Reihe von Arbeiten. 1721 die Giebelskulpturen an der Kapelle des Deutschen Ritterordens in Linz. Etwa gleichzeitig die Figuren der Schloßkapelle in Aschach, die Kanzel des Passauer Domes. Dann eine Lücke. 1725 beteiligte er sich erfolglos an der Konkurrenz um die Reliefs an den Säulen der Karlskirche, deren Ausführung Christoph Mader erhielt. 1725 Vertrag über die Figuren im Stiegenhaus des Schlosses Mirabell in Salzburg. 1726 wurde Donner vorübergehend als Münzschneider in Salzburg angestellt, ging aber bald aus dem schikanösen, kleinlichen Milieu nach Wien zurück. Die Johann Nepomukstatue in Linz von 1727 lassen wir als Grenze einer Frühperiode im Werke Donners gelten. Einige Werke der Kleinplastik gehören noch in diese Jahre. Außer Münzen die Bleistatuette des Merkur im Stiftsmuseum Klosterneuburg und einige Bildnisse, das Brustbild in Marmor des Grafen Gundaker Althann in der Akademie der bildenden Künste in Wien, sowie die kleine Variante in Bronze und ein Gegenstück, Graf Philipp Daun im Barockmuseum Wien. [Die Pietà über dem Friedhofportal in Klosterneuburg (Brinckmann S. 431) und das Tonmodell im Stiftsmuseum sind aus dem Werke Donners zu streichen. Schon die populäre Fassung des Allerseelenthemas liegt dem Gedankengang des Künstlers fern. Unmöglich können die untektonische Form der Höhlung, die flackernd aufgelöste Gewandung, der weich modellierte Körper von der gleichen Hand sein, die damals die Passauer Domkanzel geschaffen hat. Auch die Madonna der Krönungskirche in Budapest ist als Werk Donners abzulehnen.] Diese Frühwerke ergeben schon ein geschlossenes Bild künstlerischen Wollens. Noch zaghaft, zurückhaltend die untersetzten, auch geistig nicht bedeutenden Marmorfiguren in Aschach. Dann deutlich ausgeprägte Eigenart bei der Domkanzel in Passau (Abb. 10). Die Rückwand flankieren zwei stehende, miteinander korrespondierende Allegorien von antikischem Gepräge. Wäre diese Klassizität durch das Material, das goldgefaßte (als Imitation von Bronze gedachte) Holz nicht abgeschwächt, würde die Ähnlichkeit mit den späteren Preßburger Engeln noch deutlicher hervortreten. Das Ganze das Werk eines innerlich fertigen Meisters, dem die weitere Entwicklung nur mehr Vertiefung bringen kann. Auch der Weg scheint schon vorgezeichnet, es ist die stärkere Anlehnung an die Antike. Von den Figuren der Hauptstiege im Schloß Mirabell hat Donner nach dem Vertrag 1726 die 11 Figuren in den Nischen der Stiege und 1727 die vier Gruppen von Kindern am oberen Lauf, die Laternenträger ausgeführt. [Nicht von Donner

selbst, wahrscheinlich von Schletterer, sind die liegenden und sitzenden Putten auf der durchbrochenen Balustrade, die immer wieder als reizvolle Frühwerke Donners abgebildet werden.] Auffallend ist der Größenunterschied der Nischenfiguren. Die meisten reichen nur bis zum Kämpfer; nur die besten, wahrscheinlich die ganz von Donner ausgeführten Figuren, der Mars, die Nymphe mit dem Stadtplan und der Paris füllen die Nische. Es sind schwere Barockfiguren aus Marmor, mit antikischem Einschlag, gedrungene, kräftige Gestalten mit dekorativen Bewegungen, leeren Gesichtern, weicher Modellierung des Fleisches. Der Paris, den auch Donner für ein wertvolles Werk gehalten hat, weil er ihn signiert (1726) hat, mag uns über Absichten des jungen Meisters mehr sagen (Abb. 11). Das Motiv ist nicht originell. Der ausruhende Satyr aus der Schule des Praxiteles ist das Vorbild für das Standmotiv. Aber die Antike ist ganz mit weichlichem Sentimento gefüllt und die Masse ist durch die barocke Steigerung leicht gelockert. [Auf welchem Wege wurde das antike Vorbild vermittelt? Möglichkeit bestünde, daß Donner Abgüsse nach antiken Figuren in Wien (auch Kaiser Karl VI. hatte in Wien eine Sammlung von Abgüssen zusammengebracht) oder auf seinen Wanderjahren kopiert hat. Die Sammlungen von Abgüssen nach der Antike gehörten zum Kunstinventar der Fürsten. (Auch Johann Wilhelm von der Pfalz hatte damals seine später so berühmte Mannheimer Sammlung geschaffen, August der Starke hatte in Italien Originale und Kopien sammeln lassen.) Es ist auch Vermittlung durch deutsche Literatur wie Sandrart, und auch französische Stiche möglich. Verbreitet waren sie namentlich durch die Publikationen über die Parkfiguren von Versailles (Cabinet du Roi. Statues antiques et modernes du château et parc de Versailles). Es ist nicht nötig, diesen Quellen bis in die kleinsten Verzweigungen nachzugehen; denn daß die Antike seit den Tagen der Renaissance das Rückgrat aller plastischen Schulung bildete, ist eine Tatsache, die im vorigen Kapitel immer wieder betont wurde. Es gibt gleichsam ein stark interpoliertes österreichisches Lexikon der damals allgemein zugänglichen Antike. Den Park von Kremsier in Mähren begrenzt eine große Wandelhalle von 1697, deren Wand Nischen mit 44 antikischen Skulpturen trägt. Das Standmotiv des Paris kommt dort zweimal vor, beim Marsyas und beim Faunus. Natürlich hat Donner nicht diese Imitationen gekannt; aber die Kenntnis mindestens solcher Vorbilder darf angenommen werden. Man könnte für das Motiv noch auf eine Hermesfigur von Donners Lehrer Giuliani, ein Modell in Heiligkreuz (Nr. 1), in diesem Zusammenhang hinweisen. Es ist aber nicht nötig den Kreis zu erweitern.]

11. G. R. Donner, Paris. Salzburg, Schloß Mirabell.

Die Kenntnis der Antike ist für den Bildhauer der Barockzeit selbstverständliche Voraussetzung. Wenn Donner nach der Antike greifen wollte, war es nicht schwer, Vorbilder zu finden. Es gibt sogar Zeugnisse, daß er sich direkt aus der Antike Anregung holte. Auch literarische. Oeser erzählt, daß er Donner die Einführung in die Archäologie, in die rein gelehrte Seite der antiken Kunst, besonders des Kostüms verdanke. Ebenso deutlich sprechen die plastischen Zeugnisse. Eigentlich müßte man das ganze Werk Donners nennen. Hier dürfen nur die unmittelbaren Zusammenhänge, die Kopien zitiert werden. Vom Böckchen tragenden Satyr (heute in Madrid), der auch von Flamen, Lepautre, Bouchardon (Kopie in Berlin), später von Saly und anderen kopiert wurde, gibt es einen Bleiguß von Donner (Wien, Sammlung Figdor), der etwa in diese Zeit gehört (Abb. 12). Das Material ist ein Zugeständnis an die ästhetischen Forderungen des 18. Jahrhunderts. Es hat die weiche, matte, irisierende Oberfläche, die alle Glanzlichter auffängt. Verwendet hat man es schon früher in der Renaissance, aber die allgemeine Verbreitung hat es erst jetzt gefunden. Aber nicht nur die Weichheit der Oberfläche, die fließende, vereinfachte Modellierung unterscheiden die Figuren Donners vom antiken Original; mehr noch die etwas spielerische Sentimentalität des Ausdrucks. Die Kopie nähert sich im sentimento automatisch der Interpretation der Antike durch den Manierismus. Ist es zu wundern, wenn in der Rokokozeit die verwandte manieristische Antike die Stelle des Urbildes vertrat? Haben nicht später Winckelmann und Oeser in Gerard de Lairesse den wahren Interpreten der Antike gesehen? Auf den Manierismus war Donner schon durch Giuliani verwiesen worden. Das Hauptmotiv

12. G. R. Donner, Der Böckchen tragende Satyr. Wien, Slg. Figdor.

einer Bleistatuette des Merkur (Stiftsmuseum Klosterneuburg Abb. 6), die räumliche Spannung des Körpers zu einem Bogen, ist Duquesnoy entlehnt, der auch zu den Klassikern der Rokokozeit gehört; seine Versiertheit in der Kenntnis der Antike rühmt Scheyl, der Freund Messerschmidts. Solche Interpretationen nach der Antike gibt es noch mehr im Werke Donners. Nicht viel später werden die Bleistatuetten Mars und Venus entstanden sein (Barockmuseum in Wien; zweite Exemplare mit zwei anderen Gegenstücken, Diana und Apoll waren 1928 im Kunstgewerbemuseum Budapest ausgestellt), die sich in der Verfeinerung der Modellierung der Körper mit den abfallenden, runden Schultern, dem zierlichen Köpfchen, den pointierten Fleischpartien schon dem Idealbild des Rokoko nähern, schon ganz von der „Zärtlichkeit" erfüllt sind, in der nach Winckelmanns Ausspruch Donner selbst die Griechen übertroffen hat. Auf einen wichtigen Unterschied dieser Skulptur gegenüber dem Manierismus muß der Finger gelegt werden: auf die stärkere Klassizität, die Reduktion der räumlichen Beziehungen. Die Figuren Donners sind leicht schraubenartig gedreht, aber sie sind doch in eine reliefmäßige Hauptansicht gesetzt. Die Ansicht von vorne klärt über das Bewegungsmotiv auf, das sich noch deutlicher dem klassischen Kontrapost anschließt. In den späteren Werken wird die Masse viel mehr mit räumlichen Werten durchsetzt.

Mit dieser Erkenntnis einer neuen Verstärkung der antikischen Basis gewinnen wir auch einen Wegweiser für die viel erörterte Frage: welches sind die Quellen der Kunst Donners? Daß die Schule Giulianis ihm nicht viel mehr gegeben hat, als Unterweisung im Handwerk, wird dabei als Axiom angenommen. Ein Aufenthalt in Italien darf bei einem Bildhauer Österreichs immer vorausgesetzt werden. Wo Donner war? Vielleicht in Venedig, wo er bei der zeitlich naheliegenden Skulptur nicht viele Anregung gefunden haben kann. Die Orgien der aufgelösten Form bei den späten Nachfolgern Berninis waren sicher nicht nach seinem Geschmack. Oder in Florenz, wo ihm die wahlverwandte Antike der Manieristen, des Giambologna und seiner Schule, des Duquesnoy am meisten geboten haben mag. Ein Aufenthalt in Frankreich, wo eine verwandte Kunst blühte, liegt bei einem Österreicher, damals wenigstens, in der Zeit kurz nach dem spanischen Erbfolgekrieg, schon aus politischen Gründen außerhalb aller Wahrscheinlichkeit. Die wenigen Motive, die man als direkte Anlehnungen angesprochen hat (wir werden sie später zitieren), sind doch zu sehr barocke Allerweltsmotive und der formale Gewinn aus Stichen, die bestimmt als Quellen gelten müssen, weil sie durch das ganze Jahrhundert zum Lehrbetrieb gehörten, ist bei der dreidimensionalen Skulptur doch problematisch. Läßt sich der Werdegang nicht einfacher erklären, wenn man die Veranlagung, den angeborenen Sinn für Einfachheit, für Eleganz, für „Zärtlichkeit", als ausschlaggebenden Faktor in die Rechnung setzt? Bei allen Konstruktionen hat man zu leicht übersehen, daß diese klassizistisch orientierte Linie zum Charakter der Plastik der letzten Generation gehört und daß sie über Giuliani zurück bis Faistenberger zu verfolgen ist. Von diesen deutschen Werken ist Donners Kunst zuerst abzuleiten. Es braucht nicht mehr als die Anregung. Im fruchtbaren Erdreich der genialen Veranlagung muß der Samen treiben. Dazu kommt ein Zweites. Die Reaktion gegen die Auswüchse des Barock lag damals in der Luft. Die Nachahmung der Antike nach den Originalen in Rom gehörte zum Lehrbetrieb der französischen

Akademie. In Deutschland geht die antikische Orientierung durch den ganzen Spätbarock. Daß ihr Donner zum Durchbruch verholfen hat, daß er den „heftigen, affektiert pathetischen Zeitgeschmack" auf reinere Bahnen geleitet hat, ist sein Verdienst. Möglich war diese Auswirkung, weil die Richtung seiner persönlichen Veranlagung, der Sinn für ruhige Grazie, sich mit der Sehnsucht der Zeit deckte. Immer wenn sich die beiden Linien kreuzen, wenn die geniale Veranlagung in den Forderungen der Zeit deutlichen Widerhall hört, entstehen die großen Leistungen.

Die Kunst Donners hat der Skulptur der Hauptstadt Österreichs den Stempel aufgedrückt, sie hat die österreichische Plastik über das Niveau provinzieller Sonderinteressen hinausgehoben und in geistige Parallele gebracht zur internationalen Entwicklung. Allerdings die Erfüllung des deutschen Barock war sie nicht. Schon darin, daß die deutsche Schnitzkunst beiseite geschoben ist, daß Bronze und Marmor das bevorzugte Material geworden sind, liegt ein Zugeständnis an die Internationalität, aber auch ein Verzicht auf speziell deutsche Formwerte. Die Isolierung der Plastik bedeutet sogar einen Gegensatz zum volkstümlichen, barocken Zeitstil. Die Dämpfung der Gefühle, der Ausgleich des Ausdrucks ist auch nicht im Sinne deutscher Kunst. Herrscht in der antikischen Kunst Donners immer noch das barocke Erbe, dient die Antike mehr zur Verfeinerung des Ausdrucks, der Nachfolge Donners wurde die antikische Form eine verhängnisvolle Mitgift. Für sie wurde die akademisch interpretierte Klassik zu leicht zur Schablone. Der Anfang der Rationalisierung war ein Damm gegen die frischeren Strömungen einer volkstümlichen Kunst. Nur da, wo diese klassizistischen Tendenzen abgeschwächt nachwirkten, wo sie mit der natürlichen Entwicklung eine organische Verbindung eingingen, da ist die eigentliche deutsche Rokokoskulptur aufgeblüht. In Wien war das nicht.

1728 wurde Donner durch Erzbischof Emerich Esterhazy als Hofbaudirektor und Bildhauer nach Preßburg berufen. Der Aufenthalt war in verschiedener Hinsicht bedeutsam. Er brachte dem Künstler große Aufträge und mit den Aufgaben die Reife der Meisterschaft. Er brachte die Bekanntschaft mit Oeser, der dann später die Lehre der neuen Klassik gereinigt an Winckelmann und Goethe weitergegeben hat. So ist der Aufenthalt einer der Knotenpunkte im Netz der geistigen Strömungen des 18. Jahrhunderts geworden. Donner wurde vor allem für Modernisierung des Domes berufen. Geschaffen hat er den Hochaltar (der wahrscheinlich 1735 vollendet wurde), das Chorgestühl, zwei große Seitenaltäre und die Ausstattung der Begräbniskapelle beim Chor der Elemosynariuskapelle (1732). Erhalten ist nur mehr diese. Vom Hochaltar sind noch einzelne Figuren vorhanden, St. Martin (im Dom) und zwei Engel (diese in Budapest). Der Rest ist der Gotisierung des 19. Jahrhunderts zum Opfer gefallen.

Die Kapelle des hl. Johannes, des Almosenspenders (Elemosynarius) ist der einzige Raum, der uns über Donners Absichten räumlicher Synthese Aufschluß gibt. Mit Ausnahme der Architektur selbst und der venezianischen Bronzeleuchter zu Seiten der Mensa geht alles auf seinen Entwurf zurück. Die Architektur, der helle, querovale Kuppelraum mit Laterne, ist nur die Folie für die Figuren. Der Eingang zur Kapelle liegt in einer dunklen Ecke des gotischen Langhauses. Er ist von einer großen Kartusche bekrönt, von der eine freie Stuckdraperie herabhängt. In dieser treiben Putten ihr Unwesen; der eine rafft die Draperie, zwei andere balgen sich; der eine will neugierig in das helle Licht der Kapelle schauen, der andere hält den Gefährten ängstlich schreiend zurück. Im Halbdunkel des Schiffes der Kirche erträgt man leicht den Lärm dieser Geschöpfe.

Wer mit frischem Eindruck der gleichzeitigen spätbarocken Architektur, etwa von Asams Johann Nepomukkirche in München her in die Kapelle kommt, hat das Gefühl, daß er einen antiken Tempel betrete. Als ob ein kühler Hauch hellenischen Geistes alle Dämonen des Barock vertrieben und die Luft geklärt habe. Eine freie Erhabenheit, eine revolutionäre, gewaltsame Ruhe. Der ganze hieratische Apparat religiöser Architektur ist über Bord geworfen (Abb. 13). Der sarkophagförmige Altar ist nur mehr ein Sockel für die großen, weißen Marmorengel. Und was für Engel! Antike Epheben, fast nackt, mit schweren, männlichen Körpern, runden Gliedern, kleinen Köpfen, mit klassischen, apollohaften Zügen und vollen Locken. Sie halten mit feinen

13. G. R. Donner, Altar der Elemosynarius-Kapelle. Preßburg.

Händen, gespreizten Fingern die vergoldete Stuckdraperie, die vom Baldachin herabwallt und über den Sockel geleitet ist, auf dem der alte Silberschrein mit den Reliquien ruht. Aber die lässigen, stillen Bewegungen sind nicht zweckvoll, sie sind nicht um ihrer selbst willen da; es sind korrespondierende Bewegungen, die sich aus dem künstlerischen Motiv, dem wechselnden Kontrapost ergeben. Erst beim Anblick von vorne wird die Klarheit des Kontrapostes, die Schiebung der Muskeln, die Gegenbewegung von Hüften und Schultern sichtbar. An die Flügel der beiden Engel glaubt man nicht; sie würden den Körper nicht tragen. Die rahmende Kurve der Schwingen scheint der wichtigere Grund gewesen zu sein, weshalb diese Attribute beibehalten wurden. Nach den Orgien barocker Bewegung muß diese antikische Heiterkeit, diese Einfachheit der Motive auf die Zeitgenossen wie eine Offenbarung gewirkt haben. Damals mögen diese Figuren, die uralte Probleme der antiken Kunst wie neue Errungenschaften vor Augen stellten, einen Eindruck gemacht haben, wie Donatellos David auf die Italiener der Frührenaissance. Noch näher liegt ein anderer Vergleich. Den Gegensatz zwischen Asam und Donner haben wir schon früher in der deutschen Kunst gehabt. Auch Leinberger und der jüngere Peter Vischer waren Zeitgenossen. Wir sehen in Donners Werk leichter die Zeichen der Zeit. In den allzu zierlichen Händen, den schweren Proportionen, in der barocken Tiefenbewegung der nach der Diagonale aufgerichteten Figuren, in der Zusammenfassung des ganzen Aufbaues durch Baldachin und Muschelnische, von den ornamentalen Einzelheiten abgesehen, sind sie unleugbar in das Werk eingegraben.

Die religiöse Bestimmung des Raumes kommt erst in den liegenden Giebelfiguren, den Putten mit den Emblemen und mehr noch in den kleinen Reliefs der Predella und des Tabernakels zum Ausdruck, der Geißelung, Christus am Ölberg, der Kreuztragung, Beweinung, Anheftung an das Kreuz, Grablegung, Dornenkrönung. Die Form der Reliefs ist in der Vereinfachung, der Beschränkung auf wenige, ausdrucksvolle Figuren, die manchmal

schon vor eine ideale Reliefebene gestellt sind, ebenso neu gewesen, wie die Form der Hauptfiguren. Aber religiöse, vertiefte Kunst sind diese Darstellungen auch nicht. Das Formproblem ist wichtiger als der Inhalt. Auch darin liegt ein Gegensatz zu Asam.

Auf den älteren Bildwerken haben sich die Stifter eine prominente Stelle in unmittelbarer Nähe der Heiligen ausbedungen. Hier hat sich der Stifter, der Kardinalprimas Esterhazy, in vornehmer Bescheidenheit auf die Seite gestellt. Als frommer Beter ist er porträtiert, in Lebensgröße, in einer großen Nische der Seitenwand, die ihm Spielraum läßt; auf einem ornamentalen Schemel kniend, dessen Kurven die Bewegung der Gestalt wiederholen (Abb. 14). In dem plissierten Rochet klingen die Kurven vervielfältigt nach. Die Spitzen am Saum sind von einem leichten Hauch bewegt. Die frauenhaften Hände hat der Kirchenfürst auf die Brust gefaltet, nur ein Ellenbogen ist aufgestützt, eine Schulter ist vorgeschoben, so daß auch hier der Körper in die tiefenmäßige Diagonale kommt und eine leichte Spannung erhält. Die tektonisch verfestigte, reliefmäßige Seitenansicht hätte auch Donner noch nicht ertragen. Zu Füßen liegen Stola, Krone und der Mantel, die Zeichen seiner Würde. Der Mantel fließt über die Stufen und verbindet die Figur mit dem Raum. Auch das ist unklassizistisch. Ungemein edel ist das faltige Aristokratengesicht mit der scharfen Hakennase, dem schmalen Mund und den leichten Hängewangen, die dem glattrasierten, ernsten Antlitz doch den Ausdruck prälatenmäßiger Bonhommie verleihen. Die sorgfältig großzügige Detaillierung der Säume, der prunkvollen Spitzen, die Plissierung läßt dem Marmor die vibrierende Oberfläche mit springenden Lichtern, die das Rokoko liebte.

Mit dieser Porträtstatue gehört auch die Mittelfigur des früheren Hochaltares, der hl. Martin, zu den Hauptwerken der europäischen Skulptur des 18. Jahrhunderts (Abb. 15). Er steht jetzt in der dunklen Ecke des Langhauses, gegenüber dem Eingang der Elemosynariuskapelle, wo er gar nicht zur Wirkung kommt. Und was war die Gruppe vorher? Eines der stolzesten Gebilde der deutschen barocken Plastik, ein Werk von wahrhaft triumphaler Größe. Umschlossen von einer strengen Ziborienanlage aus kompositen Säulen. Die Anlage öffnete sich nach vorne, wo auf niedrigem Sockel die wundervollen, in Anbetung gebeugten Engel (jetzt in Budapest) den Prospekt eröffneten. Der Altar bekrönt von einem Baldachin in Form einer Krone, das Denkmal eingebettet in einen barocken Rahmen, der wieder die edle Abgewogenheit der Gruppe erst zur Wirkung brachte. Will man wissen, wie ein Barockbildhauer über das Thema dachte, darf man sich nur den gleichzeitigen Hochaltar in Asams Klosterkirche von Weltenburg in das Gedächtnis zurückrufen. Dort kommt der Reiter aus der Tiefe heraus, aus dem irrationalen Licht, verkürzt direkt auf den Beschauer zu: ein unlösbarer Teil einer großen, architektonischen Komposition, ohne diese unverständlich.

Hier war die bewegte Gruppe in tektonisch verfestigte Breitansicht gerückt; sie hatte mehr reliefmäßige Wirkung. Die Kompliziertheit des Aufbaues, den Achsenreichtum, das Expansive der plastisch gewölbten Formen, die räumlichen Kontraste, die Gegensätzlichkeit der Richtungen und Bewegungen von Pferd und Reiter, Reiter und Bettler zeigte erst die Nahsicht. Der Heilige ist ein ungarischer Kavalier in der Nationaltracht, die uns von den Zietenhusaren Friedrich des Großen vertraut ist, mit Pelzmütze und Kokarde, pelzbesetztem Schultermantel, knapp anliegendem Dolman, Hosen und Schaftstiefeln. Er trägt unverkennbar die scharf profilierten Züge des Esterhazy, aber verjüngt, heroisiert, durch ein mokantes Lächeln aufgehellt. Er kauert leicht und doch gespannt auf dem Pferd, das erschreckt auf die Hinterhand zurückgeht, den Leib seitwärts wendet und den rechten Vorderfuß hebt. Eine momentane, rasche Bewegung, wie sie der Barock will. Der Schweif dient als Stütze. (Eine weitere Stütze, unter dem Leib eine Stange, ist durch den Mantel verborgen.) In die Lücke zwischen die Füße ist

14. G. R. Donner, Kardinalprimas Esterhazy. Preßburg.

der bauschige Mantel gesetzt und der große, herkulische Bettler, der die starken Glieder im Kontrapost ausbreitet, mit Fuß und Krücke den Rahmen überschneidet, wie Hubert Gerhards Augsburger Brunnengötter, und so die Gruppe mit dem Raum verbindet. Auch diese Überschneidung ist wieder ein Zugeständnis an den gleichzeitigen Spätbarock, wie die ruckartige Bewegung. Ein Werk religiöser Kunst ist dieser hl. Martin nicht. Die Gruppe ist ein Reiterdenkmal, das Glied eine Kette von barocken Versuchen, die auf Berninis Kaiser Konstantin in St. Peter in Rom zurückgehen, ganz auf die formale Lösung im Sinn antikischer Klassik zugeschnitten. Man spürt, wie immer noch das frische Blut des Barock pulsiert. Erst bei Donners Nachfolgern verebbt die Bewegung, sie wird ersetzt durch die Schablone. Man kann trotz der Klassizität nicht sagen, daß bei diesem Werk die Skulptur schon ihre „Sonderexistenz zurückgewonnen" habe; denn ohne den barocken Rahmen verliert sie an Wirkung. Auch nicht daß die Wende zu einer neuen Gesetzmäßigkeit durch die antikische Form angebahnt ist. Die ist mehr ein Mittel des Ausdrucks, der Verfeinerung. Einen Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Skulptur bilden auch diese Werke noch nicht; die späteren Werke Donners sind schon wieder ein Schritt zur Synthese.

15. G. R. Donner, St. Martin, Preßburg.

Die Meisterwerke häufen sich in den fruchtbaren Jahren der Reife. Für Schloß Breitenfurt, für den Oberaufseher der kaiserlichen Forsten, Georg Wilhelm von Kirchner, fertigte Donner 1734 die überlebensgroße Marmorstatue des Kaisers Karl VI., die jetzt im Wiener Barockmuseum steht. Der eigentliche Inhalt ist die Apotheose.

Die „Verewigung", also eine Aktion. Das Thema demnach durchaus barock, bewegt. Der Kaiser in der Pose eines römischen Triumphators (wie Schlüters König Friedrich I. in Königsberg, wie Ludwig XIV. auf den früher genannten Denkmälern), blickt einem heranfliegenden Genius in die Augen, der seine Hand stützt und über sein Haupt das Symbol des ewigen Ruhmes hält. Die Fama mit dem Kranz gehört zum apotheotischen Apparat der barocken Allegorie in der Malerei, seit Philipp de Champagnes Bildnis Ludwigs XIII. im Louvre, wie in der Plastik, in Desjardins Statue Ludwigs XIV. oder im Relief von Nicolas Coustou in Versailles, passage du Rhin à Tolhuys. Das Motiv ist früh nach Deutschland gekommen, Beispiele: die Statue des Großen Kurfürsten von Räntz in Erlangen, oder die Statuette Max Emanuels von Groff in München. Es findet sich ebenso in Italien: Grabmal des Girolamo Garzoni in der Frarikirche in Venedig und noch öfter. Donner hat sich keine dieser Kompositionen zum speziellen Vorbild genommen. Der Gedanke war Allgemeingut. Ein Modell von Giuliani im Heiligkreuz, der hl. Leopold von einem Engel gekrönt, steht thematisch der Statue Donners näher als das Relief von Coustou.

Die formale Lösung ist wieder Donners geistiges Eigentum. Die Einfachheit, die Abklärung sieht man leicht bei einem Vergleich mit Permosers Apotheose des Prinzen Eugen. Unnötig die Einzelheiten zu beschreiben. Ein Unterschied lag allerdings im Auftrag. Donners Gruppe ist eine Wandfigur, bestimmt wohl für eine Nische, einem rahmenden Hohlraum; die Rückseite ist nicht durchgeführt. Permosers barocke Gruppe muß frei stehen. Folglich arbeitet Donner mehr auf Reliefwirkung, er schließt die Gruppe durch den Mantel, durch den Flügel, er reduziert die Wirkung auf die Hauptachsen, er isoliert und läßt der Silhouette ihr Recht, selbst beim Genius, der aus der Tiefe heraufkommt. Die tektonische Klarheit ist hier bedenklich. Dem irrationalen, allegorischen Inhalt wird Permosers aufgelöste Form eher gerecht als Donners richtigere Lösung. Die Aufhebung der Schwerkraft bei der Fama ist in der Dreidimensionalität, mit der plastischen Rundung, in diesem tektonisch klaren Zusammenhang anstößig. Die eminente Sorgfalt, die kabinettstückartige Durcharbeitung ist aus dem gleichen Grundgefühl einer organisch richtigen Wiedergabe zu erklären. Die antikische Note ist unterstrichen, nicht nur in der Tracht des Kaisers, mehr noch in der Typisierung der Gestalt des Genius, an der nur die Zierlichkeit, die Verfeinerung der Proportionen Ausdruck der Zeit ist. Allerdings, man muß sich eine klassizistische Lösung daneben denken, etwa Zauners Franz II., um zu sehen, wie in Donners Gruppe noch das barocke Leben strömt.

In dem gleichen Jahre fielen Donner Aufträge des Wiener Magistrats zu. Zunächst zwei Marmorreliefs für die Lavabos in der unteren Sakristei des Stephansdomes in Wien. Hagar in der Wüste, Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen (1739, Barockmuseum). Der alte Begriff des Kabinettstückes, des selbständigen, durch die miniaturenhafte Ausführung ausgezeichneten Kunstwerkes, hat auf die Form eingewirkt. Die manieristisch schlanken Proportionen und die betonte, klassische Typisierung haben erst die Figuren der ausgeführten Reliefs erhalten. Das Wachsmodell hat sie nicht. Die weiblichen Gestalten im durchscheinenden Gewand sind antikische Bewegungsfiguren, deren artistisches Schema durch den größeren Zusammenhang, den landschaftlichen Hintergrund gemildert wird. Klassische Reliefs darf man sie nicht nennen. Sie sind das Gegenteil. Die räumliche Wirkung ist durch die schräge Wendung der Körper und perspektivische Vertiefung gesteigert.

Die beiden Reliefs fanden den Beifall des Stadtrates. Er behielt sie im Rathaus und bestellte dafür zwei Ersatzstücke, die Taufe Christi und David, das Wasser ausgießend. Es sind keine direkten Gegenstücke. Eher könnte gedacht werden, daß die Taufe Christi das Pendant zur Samariterin darstellen sollte.

Die Verbindung mit dem Wiener Stadtmagistrat war nun angeknüpft. 1737 hatten die Verhandlungen wegen Ausführung des Brunnens auf dem Neuen Markt begonnen. Der Stadtrat war zuerst an Mattielli herangetreten, der einen Steinbrunnen aufrichten wollte, zog aber dann das Angebot des „ohne Zweyffel überlegenen Maister und Künstler Donner" vor, der um den gleichen Preis die Figuren von Bronze oder Erzkomposition machen wollte, „um sich allhier in publico eine immerwährende Ehre machen zu können." Diesen weisen Beschluß des Magistrats hat allerdings der Umstand entschieden, daß man Blei noch zu etwas anderem verwenden konnte,

während aus Mattiellis steinernen Figuren zu weiter nichts Gebrauch zu machen wäre (Ilg). 1739 wurden die Randfiguren angedingt. Die Modelle durften in Preßburg gemacht werden; der Guß mußte in Wien vorgenommen werden. Im November 1739 wurden die Figuren enthüllt. 1774 wurden sie von Martin Fischer restauriert. 1873 durch Bronzekopien ersetzt. Die Originale stehen jetzt im Barockmuseum, wo sie allerdings als membra disjecta wirken und in der Aufstellung wie Tafelaufsätze an ihrer Größe verlieren. Man kann sich die ursprüngliche Wirkung an Ort und Stelle leicht rekonstruieren. Das Thema war gewiß vorgeschrieben. Die Prudentia, „die Fürsichtigkeit", der gute Schutzgeist der Stadt, thront auf dem Knauf in der Mitte. Der Sockel des Knaufes ist von Voluten gefaßt, auf denen Putten mit Fischen kämpfen. Sie stellen inhaltlich die Verbindung her mit den Figuren auf dem Rand der Schale, den Personifikationen der vier Flüsse Österreichs, die in die Donau fließen. Die Allegorie ist nicht gerade originell. Fast gleichzeitig (zwei Jahre später, 1739—45) ist Bouchardons Fontaine de Grenelle in Paris entstanden. Die ähnliche Lösung lag in der Luft. Ein ähnliches Programm hatte Hubert Gerhard für den Augustusbrunnen in Augsburg vorgelegen, der zuerst als Vorbild in Betracht kommt. Weiter zurück gibt es Vorbilder in Italien. Ist es richtig, daß die italienischen Brunnenfiguren des 17. Jahrhunderts der Sammlung Guttmann (Kunst und Kunsthandw. 10, S. 532) aus Preßburg stammen, dann wäre es möglich, daß von dieser Seite Anregung eingeflossen ist. Der eine liegende, nach vorn sich beugende Wassergott erinnert an die Figur der Traun.

Die Lösung ist klar und durchsichtig. Sie ist geistig viel freier als alle Vorbilder, die man noch nennen könnte. Die längliche Paßform des Beckens ist der Längsform des Platzes angeglichen. Der Brunnen steht als Blickpunkt vor der kleinen Donner-Gasse, die von der Kärntnerstraße in den neuen Markt mündet. Von da ist die Hauptansicht. Die mächtige Mittelfigur, die nach allen Seiten wirken muß, ist die räumlich freieste; sie dreht die schweren Glieder in einer gegensätzlichen Kurve, die in den Schraubenwindungen des vasenförmigen Sockels vorgezeichnet ist. Die vier Putten auf den Voluten des Sockels sind schon nach den Diagonalen orientiert und zwingen den Beschauer, um das Denkmal zu gehen. Die Wasserstrahlen, der Wasserspiegel, stellen die Verbindung zwischen den übrigen Figuren her. Eigentlich ist keine Seite Hauptansicht. Von allen Seiten ergeben sich trotz der Isolierung der Einzelfiguren neue Zusammenfassungen. Die großen Liegefiguren, zwei Männer, zwei Frauen, sind nach der Diagonale orientiert; sie begegnen sich auch in der Diagonale, so daß immer Mann und Frau korrespondieren. Es entstehen nicht nur formale Beziehungen, Gegensätze von Liegefigur und Sitzfigur, von Rückenfigur und Frontfigur. Auch Gegensätze im Charakter sind vorhanden. Die Enns, der müde, passive, greise Fuhrmann, der lässig am Felsblock lehnt, die Traun, der feurige, junge Mann, der sich energisch über die Brüstung beugt und mit dem Dreizack nach Fischen sticht. Die ruhige Flußgöttin March, die das Gesicht abwendet und wohlgefällig die fließenden Glieder ausbreitet, die jugendliche Nymphe Ybbs, die nach rückwärts blickt und sich auf die Hand stützt, als ob sie eben von der Brüstung herabsteigen wollte. Jede Figur individuell und auch als Plastik organisch durchempfunden. Bei genauer Betrachtung spannt sich aber ein ganzes Netz von Analogien und Kontrasten, die das Ganze zusammenfassen. Der Beschauer, der die Schönheit des Werkes genießen will, wird um das Becken getrieben. Jede Seite ist eine neue Offenbarung, jede Ansicht ergibt wieder ein geschlossenes Bild.

Während der Arbeit am Brunnen ist Donner für dauernd nach Wien zurückgekehrt. Der Wiener Stadtmagistrat war mit der künstlerischen Leistung zufrieden. Er gab Donner einen neuen Auftrag, einen Brunnen im Hof des Rathauses in der Wipplingergasse. Die Sandsteinumrahmung mit den Puttenfiguren war schon vorhanden. Das Balkongitter war 1725 gefertigt worden. Das Blei-Relief mit der Darstellung: Perseus befreit Andromeda, ist eine der letzten Arbeiten Donners geworden. Das Relief ist im Rundbogen geschlossen, wie ein Altarblatt, der Rahmen nirgends überschnitten; trotzdem bleibt der malerische Reliefstil. Der Perseus auf dem Pferde, in der Perspektive verkürzt, in flachem Relief in der Mitte des Rundbogens gibt der Kom-

position zentrischen Halt. Der Grad des Reliefs steigert sich im Drachen, der aus der Tiefe herauskommt und kulminiert in der linken Ecke, in der fast vollrunden Figur der Andromeda, die durch starke Schrägstellung die Rahmenebene durchbricht und in den Freiraum hinausdrängt. Die barocke Umgebung hat vielleicht diese barocke Steigerung veranlaßt. Der klassische, typisierte, im komplizierten Kontrapost sich wendende Frauenakt ist das eigentliche Thema. Er ist fast herb und streng geworden, edel in den Proportionen. Er ist trotz der Gesuchtheit des Themas einfach in der Ansicht. Aber er steht schon an der Schwelle des Artistentums.

Bei der Einstellung auf Einfachheit und Klarheit der Aussprache nimmt es nicht wunder, daß Donner immer wieder dem Relief in einer Art von klassischer Form (mehr darf man nicht sagen) den Vorzug gab. Es gibt eine Reihe von kleineren Kompositionen, von sorgfältiger Durcharbeitung, Kabinettstücke, bestimmt für den Sammler von verwöhntem Geschmack, auf denen die allgemein verständlichen Themen der antiken Mythologie den selbstverständlichen Vorwurf bilden. Kunstwerke, die nicht auf Bestellung entstanden sind (so wie im 16. Jahrhundert die Reliefs aus Solenhofener Stein), die uns über die künstlerischen Absichten Donners am besten aufklären. Von zwei der besten Kompositionen, Parisurteil und Venus in der Schmiede des Vulkan, sind die Bleioriginale im Museum in Budapest. Sie sind, besonders in den Gesichtern, überarbeitet und geben den ursprünglichen Eindruck nicht so gut wie die wohl späteren Bronzegüsse im Barockmuseum in Wien. Die Tonmodelle dazu sind im Münzamt in Wien. Der illusionistische, malerische, perspektivisch verkürzte Hintergrund verliert an Bedeutung; er wird in die Fläche umgesetzt, reduziert auf wenige Versatzstücke, die zur Verdeutlichung der Situation dienen. Aber er bleibt doch. Das eigentliche Thema wird die geschlossene Gruppe, komponiert aus männlichen und weiblichen Akten in verschiedener Stellung, die auf die Klarheit der Reliefansicht Rücksicht nehmen, aber durch Schrägstellung doch räumliche Werte bringen. Wo Donner breiter erzählt, da stört die volkstümliche Drastik, da stört die genrehafte Nebensächlichkeit der Putten; Dinge, die ein weltmännischer französischer Bildhauer vermieden hätte. Auch sind sie Zeugnis dafür, wie lebendig Donner die Antike empfunden hat. Von einer unselbständigen Nachahmung mit Übernahme von Einzelheiten wie bei seinen Nachfolgern kann keine Rede sein.

Manchmal ist Donner die Antike nur der naheliegende Vorwurf für die Schilderung graziöser Frauenschönheit. Eine betonte Nuance rokokohafter Sinnlichkeit ist über der Statuette der ruhenden Venus (Barockmuseum Wien, Tafel III, ein zweites Exemplar Sammlung Auspitz Wien) gebreitet, die wohl in die Zeit des Wiener Brunnens gehört. Man übersieht den antikischen, etwas verallgemeinerten Typus des Kopfes, die antikische Frisur, weil die Sinnlichkeit der Schilderung gefangen nimmt, die die Nachbarschaft der raffiniertesten französischen Skulptur vertragen würde. Wie die ondulierenden Linien die klar geschichteten Formen der gelagerten Gestalt umschreiben, wie über die weichen Schwellungen und Verschiebungen des Fleisches der perlmutterartige Glanz der Haut gespannt ist, wie dann der irisierende Schimmer in Kontrast gesetzt ist zum zottigen Fell des Hundes, das ist von einem ungemein empfindlichen, sinnlichen Auge gesehen. Auch diese Note im Schaffen Donners ist von den Nachfolgern bald vergröbert worden. Die Schwelle zwischen Sinnlichkeit und Laszivität ist später rasch überschritten worden.

1740 hat Donner den Entwurf zur prunkvollen Gurker Kanzel geliefert, die seine Schüler Eckart und Wasserbauer 1741 in Gurk ausführten (die Zeichnungen zu den Bleireliefs sind von den Brüdern Bibiena). Das schönste Werk Donners, wieder eines der Hauptwerke der Skulptur des 18. Jahrhunderts, die etwas überlebensgroße Beweinung Christi auf dem Kreuzaltar des Gurker Domes (Abb. 16), auch eine Stiftung des Dompropstes Franz Otto Kochler

16. G. R. Donner, Beweinung Christi. Gurk.

von Jochenstein, wurde 1740 für 2300 Gulden angedingt und 1741, im Todesjahre des Meisters, aufgestellt. Den Tabernakel hat erst Balthasar Moll 1766 entworfen und gegossen.

Donners plastisches Vermächtnis ist ein Werk von reifer Abklärung, fast zeitlos in dieser formvollendeten Lösung, und doch mit allen Zügen zeitgebunden; es ist die Summe der Arbeit eines fruchtbaren Künstlerlebens. Das Thema hat Donner schon öfter behandelt; auf dem Tabernakelrelief in Preßburg, dann in einem viel kopierten Relief, jetzt im Münzamt in Wien, das bereits alle wesentlichen Elemente der Komposition enthält. Zu diesen gehört der große Engel, der Maria stützt, die in Ohnmacht versinken will. Er kommt auf Kompositionen des 18. Jahrhunderts öfters vor. (Nur eine sei hervorgehoben. Ein Elfenbeinrelief in München [Nat. Mus.] wird in alten Verzeichnissen als Vision der hl. Brigitte bezeichnet.) Man braucht nicht weiter zurückgehen, wenn man die Genesis dieser Komposition erklären will. Das Altarblatt von Altomonte in Heiligkreuz oder das Gemälde von Rubens in Madrid, das in einem Stich von Galle verbreitet war, hat Donner vielleicht gekannt. Sie lieferten aber nicht mehr als die Vertiefung einzelner Motive.

Wie in Preßburg ist die Mensa (mit dem Relief: Christus im Grabe mit Tod, Teufel und Sünde) als Sockel behandelt; die Architektur fehlt. Der Tabernakel ist verbreitert, er verdeckt die Basis der Hauptgruppe, ein großes, naturalistisches Terrainstück; die beiden Giebelstücke mit den gelagerten Putten sind vergrößert seitlich des Tabernakels gerückt. Die Giebelfiguren, die Putten, von denen der eine den Fuß Christi hält, der andere die Hand küßt, sind die Eckpunkte des Dreiecks, das der Gruppe umschrieben ist. Entsprechend der Verbreiterung der Basis mußte dann die Komposition auseinandergezogen werden und so ergab sich das ergreifende Hauptmotiv, die harte, räumliche Schräge des schweren, ungemein sorgfältig modellierten Leichnams Christi, der im Tode erstarrt, mit ausgestrecktem Fuße auf dem Schoße Mariens liegt, Haupt und Hände fallen läßt. Maria sinkt mit gebrochenen, halbgeschlossenen Augen zurück und wird von dem großen, antikischen Engel gehalten, dessen Flügel die seitliche Fläche des Dreiecks füllen. Die reliefmäßige Einfachheit des Umrisses kommt nur in der Abbildung, in der Ansicht von vorne zur Geltung. Vor dem Original entscheidet die räumliche Tiefe, die Synthese durch Überschneidung des Rahmens, durch starke Durchlöcherung der Gruppe, durch Einbeziehung der negativen Flecken in den Aufbau. Nur hier sieht man den barocken Achsenreichtum, die Drehung der Figuren, die komplizierten Gegenwendungen der Köpfe (Christi und der Maria, Maria und des Engels), der Hände, der Körper (Marias und des Engels, der sie leicht stützt, Marias und Christi, der nach vorn gewendet ist und fast herabgleitet). Erst beim Umschreiten des Kreuzaltares, der vor der Gruft des romanischen Domes steht, bemerkt man die panoramatische Gruppierung der etwas überlebensgroßen Figuren, den räumlichen Reichtum, die räumliche Schräge des Körpers Christi, der durch den ausgestreckten Fuß die Hauptgruppe mit den Putten vorne seitlich des Tabernakels verbindet. Man sieht, wie leicht die Figuren sitzen (auch Maria und Christus haben die Füße gekreuzt), wie leicht sie sich bewegen, wie großzügig die sorgfältige Modellierung des Einzelnen durchgeführt ist. Der einfache Umriß, der symmetrische Ausgleich sind Ausdrucksformen; sie bringen den Ton der Feierlichkeit, der Ruhe. Gesteigert ist der ernste Ton durch die vertiefte Innerlichkeit. Durch die schöne, klassische Menschlichkeit der Hauptfiguren wird die Handlung zum ergreifenden, immergültigen Ausdruck geprägt. Der Grundton ist durch die ganze Gruppe durchgehalten, aber in der Art, wie die drolligen, herkulischen, barocken Putten zu wichtigen Akteuren im Drama gestaltet sind, bleibt doch der leichte, spielerische Nebenklang der Rokokozeit. Die lustigen, bewegten Sockel, die von den Figuren noch überschnitten werden, mildern erst recht den herben Ton und geben der Komposition einen leichten Beigeschmack von dekorativer Heiterkeit.

Als Anhang müssen noch einige fälschlich Donner zugeschriebene Werke der Kleinplastik erwähnt werden, späte Kabinettstücke aus Bleikomposition für den verwöhnten Kenner. Ein sehr begabter Künstler, wahrscheinlich

G. R. Donner, Ruhende Venus.
Wien, Barockmuseum.

Dorfmeister, hat die Gruppen der liegenden Venus mit einem Putto und der Leda mit dem Schwan geschaffen (Berlin, Sammlung Prof. D. L. Darmstaedter). Andere Werke der gleichen Schule, aber von anderer Hand sind noch deutlicher. Bei einer bachantischen Gruppe (vormals Wien, Kunsthandel L. Werner) streckt ein halb kniender Mann die Hand zwischen den Schenkeln eines vor ihm stehenden Mädchens hindurch und deutet auf die gut sichtbare Scham. Eine ebenso laszive Gruppe ist im Museum in Preßburg, das auch zwei liegende, mythologische Frauenakte besitzt. Auch zwei Gegenstücke, sitzende, sinnliche Frauenakte, deren Proportionen noch mehr an die Plastik des Manierismus erinnern (Sammlung Widmann in Budapest) müßten in diesem Zusammenhang genannt werden (Abb. 17). Von wem sind diese künstlerisch wertvollen Kabinettstücke? Sie sind Donner benannt, aber mit Unrecht. Wahrscheinlich hat ein später Schüler Donners sie geschaffen. Für die Spätzeit um 1760-70 sprechen schon die manieriert verfeinerten, überschlanken Körper, die Kleinteiligkeit des Faltenwurfes. Johann Berger könnte in Betracht kommen, dessen Werke wir nachher erwähnen werden.

17. Nachfolge Donners, Sitzende Nymphe. Budapest (Slg. Widmann).

Donners Werk ist ein Markstein in der Geschichte der deutschen Skulptur des 18. Jahrhunderts. Der Einfluß läßt sich noch nicht bis in die einzelnen Verzweigungen übersehen; aber soviel ist gewiß, daß die Fundamente der weiteren Entwicklung auch auf seinen Schultern ruhen. Nicht nur für die Bildhauer Österreichs ist er, als der angesehenste Meister der Kaiserstadt, das Vorbild geworden, für die Wiener Künstler und die Bildhauer der übrigen Länder der Monarchie, Böhmen, Mähren, Steiermark, Tirol. Auch die Künstler in Süddeutschland sind von dieser Sonne angezogen nach Wien gewandert, nicht mehr nach Italien, wie die Künstler der letzten Generation. Straub, Günther und Wagner haben in Wien gelernt. Mit der unmittelbaren künstlerischen Wirkung ist die Bedeutung noch lange nicht umschrieben. Seine Idee, das „Evangelium des Schönen“, ist durch Oeser auf Winckelmann übertragen worden; es ist der Funke geworden, aus dem später das stille Feuer des frühen deutschen Klassizismus emporgelodert ist.

Wenn wir nun zur Detailbeschreibung der speziellen Schulwerke übergehen, ist vorauszuschicken, daß diese zunächst nichts anderes sein kann als die Zusammenstellung zerstreuter Notizen. Die eingehende Tatsachenforschung fehlt noch. Donner hat schon in Preßburg eine größere Werkstatt gehabt. Oeser muß einer seiner ersten Schüler gewesen sein; er ist schon 1730 nach Wien auf die Akademie gegangen. Von anderen Schülern erfahren wir auf indirektem Wege. Aber nur einer ist dem Namen nach bekannt geworden, Ludwig Gode, von dem die Kanzel der Ignatiuskirche in Raab (1748/49) stammt. Ob von dem gleichen auch die im Aufbau ähnliche, viel prunkvollere, mit Bleireliefs (Christus bei Maria und Martha, Bergpredigt, Petrus heilt den Kranken, Laßt die Kindlein zu mir kommen, Christus im Tempel) am Geländer und am Korpus geschmückte Kanzel der Jesuitenkirche in Preßburg herrührt? Auch über die Nachfolge Donners im übrigen Ungarn fehlen noch die Nachrichten. (Wer hat die vorzüglichen, vergoldeten Stuckfiguren auf dem Chorgestühl der Kirche in Raab geschaffen? Die zwei geflügelten Engel und die zwei allegorischen Frauenfiguren in stark bewegtem, schwellendem Gewande gehören zu den hervorragenden österreichischen Werken der Übergangszeit um 1730. Sie haben mit Donner nichts zu tun; aber sie sind in diesem Zusammenhang angeführt, um zu zeigen, wie viele Individualitäten noch ausgegraben werden müssen.) Die Seitenaltäre am Chorbeginn der Kathedrale in Raab schmücken statt der Altarblätter zwei ausgezeichnete Bleireliefs, die vorübergehend im Werke Donners geführt wurden. Erst durch die Signatur „J. G. de Mollinarolo detto Müler fecit et inv.“ erfahren wir von der Existenz des Bildhauers J. G. Müller in Wien, eines verspäteten Nachläufers der Donner-Richtung, von dem noch in Wiener Neustadt Arbeiten nachweisbar sind. Wichtig sind diese Reliefs, weil sie die Skulptur auf einem in Österreich wenig betretenen Nebengeleise zeigen, das in den anderen süddeutschen Staaten, vor allem in Bayern durch Günther die Hauptbahn der Entwicklung wurde. Gemeint ist das Abweichen vom Wege der Klassik und die gefühlsmäßige, subjektive Steigerung, die von selbst, stärker noch als bei Donner, an den Ausdruck des Manierismus herankommt. Wäre nicht das inve it bei der Signatur, könnte man Entwürfe von Maulbertsch voraussetzen. Dargestellt sind zwei Szenen

18. J. G. Müller, Altarrelief. Raab.

aus der ungarischen Geschichte. König Ludwig weiht sein Reich der Himmelskönigin (Abb. 18) und König Ladislaus vor dem Sarkophag des hl. Stephan. Schon die starke Differenzierung im Grad des Reliefs von den ganz flachen, mit weichen, nervösen Linien umschriebenen Figuren des Hintergrundes bis zu den fast vollrunden Randfiguren, die übermäßige Verfeinerung der Proportionen in den überschlanken Gestalten mit pointierten Bewegungen, der zittrige Umriß und rein inhaltlich die Verquickung von Heiligem und Profanem, von Zeitkostüm und idealer Tracht, sind Zeichen eines echt rokokomäßigen Ausdrucks, die man in der Schule Donners sonst nicht findet.

Auch über die engere Schule Donners in Wien haben wir wenige bestimmte Nachrichten. Tatsächlich wandelt die ganze Generation der Wiener Rokokobildhauer in seinen Spuren. Der eigentliche „Scholar" ist ein jüngerer Bruder Mathäus Donner (1704—56) gewesen. Er ist 1726 in die Wiener Akademie eingetreten, hat 1731 den ersten Preis in der Bildhauerklasse erhalten. Als Professor an der Akademie und Direktor der Graveurakademie ist er Interpret und Vermittler der „Lehre" Raphael Donners geworden. Von seinen Werken lassen wir die Medaillen hier beiseite. Die wenigen Skulpturen sind Schularbeiten, gekonnt, formal tadelfrei, aber ohne den Funken genialer Überlegenheit, der auch noch den schwächeren Werken seines Bruders ihre Bedeutung gibt. Sein Prämienstück von 1732, Simson mit dem Löwen (Wien, Münzamt), ist vom borghesischen Fechter inspiriert, eine leere anatomische Studie, ein männlicher antikischer Akt in extremer Bewegung. Das Relief im Stiegenhaus des Palais Breuner in Wien, „Die Absterbung und Wiedererweckung der freien Künste", ist eine kleinliche, antikische Allegorie. Die besten Werke Matthäus Donners sind die sachlichen Porträts, die Bronzereliefs von Kaiser Karl VI. und seiner Gemahlin Elisabeth Christine (Münzamt Wien), die Bronzebüsten von Kaiser Franz I. und Maria Theresia (Kunsthistorisches Museum), die schon durch die Sauberkeit der Ausführung, die dem Stempelschneider Selbstverständlichkeit war, erfreuen. Die zusammenfassende durchgehende Bewegung, die an den Werken seines Bruders jede Einzelheit belebt, haben sie nicht. Sie sind eigentlich nur vergrößerte Münzen.

Für die folgende Übersicht über die Umgebung Donners müssen wir den Begriff Schule etwas elastischer nehmen. Zitiert werden Künstler, die mit Donner direkt in Berührung gestanden haben und Zeitgenossen, die seinen Einfluß erfahren haben.

Johann Franz Caspar aus Karlstadt bei Würzburg ist 1728 während der Arbeiten in Klosterneuburg

gestorben, wo er unter Matthias Steinles Oberleitung den Tabernakel und die Statuen des Hochaltares ausgeführt hat. Es sind die vier bewegten Gestalten aus dem Alten Testament, zwischen den Säulen, die Figuren über dem Gebälk und die Dreifaltigkeit des Aufsatzes. Vorher hatte er den Hochaltar der St. Michaelskirche in Heiligenstadt (1723) gefertigt, von dem der Tabernakel in der Pfarrkirche zu Leopoldau erhalten ist. Ob er auch den aufgelösten, auf Wolken knienden Florian in Leopoldau nach Steinles Entwurf ausgeführt hat? Von seinen dekorativen Arbeiten für die Karlskirche sind die großen, überschlanken, in Bewegung zerflatternden Engel der Fassade die bekanntesten Arbeiten geworden. Er scheint mehr eine subalterne Kraft gewesen zu sein, kein „Virtuose".

Josef Rößler, Sprosse einer durch mehrere Generationen nachweisbaren Künstlerfamilie, tätig zwischen 1740—70, steht als Künstler auf dem Boden der älteren Generation. Die Tonfiguren im Barockmuseum St. Petrus und Johannes, die Bozzetti zu Altarfiguren der Raaber Jesuitenkirche (1744), sind im Katalog als Mattielli bezeichnet. Es steckt eine richtige Anschauung in dieser Zuschreibung. Ganz auf Bewegung und Auflösung gestellt ist sein Hauptwerk, das er nach Entwurf von François de Roëttiers (1738) ausgeführt hat, der Aufbau über der Capistran-Kanzel bei St. Stephan in Wien. Erst in späteren Werken, wie dem Denkmal des hl. Johann Nepomuk in Traiskirchen (1764) gewinnt er deutlicher den Anschluß an die herrschende Richtung. Von seinen weiteren kirchlichen Skulpturen können die Figuren an den Hochaltären in Traiskirchen (1759), Gainfarn (1765f.), Herzogenburg (1770) wenigstens zitiert werden.

Von Christoph Schönlaub ist nur bekannt, daß er Schüler von Donner war und 1733 in Wien heiratete. Nachweisbare Werke sind die vergoldeten Holzskulpturen an den Seitenaltären in Hafnerberg bei Baden (1749f.), Johannes der Täufer und Johannes Evangelist, Barbara und Apollonia, Erasmus und Blasius, Sebastian und Rochus. Gestalten von betonten, manieriert klassizistischen Typen mit überschlanken Körpern, kleinen Köpfen, rundlich glatten Formen, schulgerechtem Kontrapost, Imitationen von Bronzefiguren in Holz. Es ist wahrscheinlich, daß auch die glatten Bleifiguren in der Schloßkapelle von Schönbrunn, die schmerzhafte Mutter Gottes und Johannes der Täufer (Abb. 19) von seiner Hand stammen. Die praxiteleische Aktfigur des jugendlichen Götterjünglings Johannes ist noch erträglich; bei der Muttergottes grenzt die klassische Attitüde, das angeklatschte Kleid, das den antikischen Akt durchscheinen läßt, an Blasphemie.

19. Chr. Schönlaub, St. Johannes d. T. Schönbrunn.

Diese Figuren sind bisher Franz Kohl zugeschrieben worden, der in Prag geboren war, Gehilfe Donners wurde und nach dem Tod des Meisters 1744 dessen Witwe heiratete. Sein bestes Werk sind die Bleifiguren von Glaube, Hoffnung und Liebe mit Putten auf dem Dach der Vorhalle von St. Peter in Wien, die weicher, schmiegsamer und bewegter sind als die überklassischen Götterheiligen in Schönbrunn.

Ein später Nachfolger Donners ist Franz Xaver Seegen (geboren zu Wien 1724, gestorben 1780), von dem die guten Figuren an den Seitenaltären der Pfarrkirche St. Ulrich in Wien stammen. Als Werke werden noch genannt 18 Hochreliefs aus Eichenholz mit Szenen aus dem Leben des hl. Romuald in der Kalvarienbergkirche zu Neutra in Ungarn und das Grabmal aus Metall und Marmor für den Grafen Apponyi in Ungarn. Seegen hat auch in Elfenbein gearbeitet.

Jakob Schletterer (geboren 1700 zu Wenns in Tirol, gestorben 1774 in Wien als Akademieprofessor) war zuerst Schüler von Stanetti, bis ihn Donners wachsender Ruhm in seinen Bann zog. In Salzburg hat er unter Donner an der Stiege vom Schloß Mirabell mitgearbeitet. Dann machte er sich selbständig und eröffnete ein gesuchtes Atelier für christliche Kunst. In Zwettl hat er 1732—33 für Götz als Unternehmer die Skulpturen am Kreuzaltar, Bernhardaltar, Sakramentsaltar, Martinusaltar, weiter die Kreuzwegstationen und das Relief der Mensa des Hochaltares 1734 ausgeführt. In Altenburg ist die ziemlich handwerkliche Nymphe mit dem Schwan im Stiegenhaus des Stiftes von seiner Hand (1738). In Krems hat er 1742 am Johann Nepomukaltar der Pfarrkirche die Figuren von St. Karl Borromäus und St. Ambrosius geschnitzt. Wertvolle Leistungen sind die Skulpturen am Kreuzaltar im Dom von St. Pölten (1744), in Stein an der Donau am Hochaltar von 1751 und in Großpechlarn (Figuren am Sebastiansaltar 1773, St. Ignatius und St. Therese. Es sind gute Durchschnitts-

20. Nikolaus Moll, Deckelgruppe am Sarge Karls VI. Wien.

arbeiten, ruhige und unkomplizierte Werke, die manchmal sogar von Empfindung durchsonnt sind. Donners Vorbild blickt überall durch, doch ist die persönliche Note des begabten Bildhauers unverkennbar. Dem strengen Klassizismus hat Schletterer auch in der Spätzeit die Tore verschlossen. An der Artemisia im Park von Schönbrunn fällt wohl Hagenauer der Löwenanteil zu. Eine gute Leistung ist das große Grabmal für Graf Johann Philipp Harrach in der Deutschordenskirche in Wien (1764). Als betagter Meister ist er noch Akademiker geworden. Sein Aufnahmestück, die Alabastergruppe (Wien, Akademie), der Sieg der Wissenschaft über Neid und Unwissenheit (1757), ist eine Allegorie im antikischen Gewande.

Christoph Mader (geboren 1698 zu Ullersdorf in Böhmen, gestorben 1761 in Wien; Schüler und seit 1724 Nachfolger von Stanetti, dem Bildhauer des Prinzen Eugen) ist der Schöpfer der Reliefs an den Spiralsäulen der Fassade der Karlskirche. Sie sind 1728—30 ausgeführt. Der Sieg in der Konkurrenz, bei der Mattielli und der junge Donner unterlegen sein sollen, hat dem Bildhauer unverdienten Ruhm gebracht. (Winckelmann erwähnt ihn in seinen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Bildwerke und sagt, daß Mader die Säulen unvergleichlich ausgeführt habe. Wahrscheinlich stützt er sich auf die Angaben von Oeser. Wenn er die Reliefs gesehen hätte, wäre das Urteil sicher ein anderes geworden.) Eine seltsame Idee, ein antiquarischer Gedanke, die Nachahmung der Trajanssäule. Von weiteren Arbeiten sind nur die Figuren am Frontispiz der Maria Treu-Kirche (1752) bekannt. In seinen alten Tagen (1760) ließ sich auch Mader noch in die Akademie aufnehmen. Sein Aufnahmestück (ein Bleirelief, jetzt im Zichy-Museum in Budapest) ist wieder nur das akademische Schaustück geworden mit minutiös durchgearbeiteten Aktfiguren, antikischem, schwer verständlichem Thema.

Ein Bildhauer J. Titz, ein Bruder des Ferdinand Diez, hat die Altarfiguren in Schwechat gefertigt.

Nikolaus Moll (1709—43) war Schüler von Raphael Donner und Mitarbeiter beim Brunnen auf dem Neuen Markt. Wir kennen von ihm nur ein Werk, die Büste am Grabdenkmal des Kardinals Sigismund Graf Kollonitsch im Stefansdom. Unter den „kunstreichen und überaus schönen" Särgen der Kaisergruft, die nach den Archivalien Moll gemeinschaftlich mit Johann Georg Pichler ausführte, hat später sein Bruder Balthasar Moll gewütet. So ist nur ein Teilstück erhalten, die Deckelgruppe am Sarge Kaiser Karl VI. (1742): die trauernde Austria und ein Putto halten ein Ovalrelief mit dem Brustbild des Kaisers (Abb. 20). Die Gruppe ist eines der schönsten Werke der Wiener Rokokoskulptur, eine flüssige Komposition von ungemeiner Feinheit der Form, temperamentvoll und zugleich abgeklärt, durchgefühlt bis in kleinste Einzelheit. Die jugendliche, sinnlich-edle Figur der in dumpfer Trauer versunkenen, in künstlichem Kontrapost hingebeugt liegenden Austria ist die Schwester der Nymphe auf Donners Brunnen. Sie steht künstlerisch auf der gleichen Stufe wie Donners Figur, an die auch die zügige Linie und die klassisch feine, rundliche Profilierung des Nackten erinnern. Nikolaus Moll darf der einzige, kongeniale Schüler Donners genannt werden.

Das Erbe seines Bruders hat Balthasar Ferdinand Moll angetreten.

Er wurde als Sohn des Bildhauers Nikol. Moll, eines Permoser Schülers, 1717 in Innsbruck geboren, kam 1741 nach Wien zu Matthäus Donner. 1751—59 war er als Lehrer an der Akademie und 1785 ist er in Wien gestorben. Von seinem Frühwerk an, dem Entwurf zum Hochaltar in Hafnerberg (1743), den der Bildhauer Johann Georg Rößler ausgeführt hat, ist seine selbständige Produktion zu verfolgen. Er muß dann zur Berühmtheit gelangt sein. Seine Dienste wurden vor allem vom Kaiserhof in Anspruch genommen. Von den Prunksärgen der Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien hat er nicht weniger als 18 gefertigt.

Die Feinheit der Arbeiten seines Bruders erreichte Balthasar Moll nicht. Die gleiche künstlerische Bedeutung hat nur ein Werk, der große Prunksarkophag der Kaiserin Maria Theresia und des Kaisers Franz I. (1754). Das Monument steht im Kuppelraum der Maria-Theresien-Gruft, unter dem Deckenfresko von Milldorfer, der Auferstehung der Toten nach der Vision des Ezechiel. Mit dem Fresko ist der Sarkophag inhaltlich verknüpft. Ein Putto mit der Tuba hat das Kaiserpaar geweckt und hält den Sternennimbus über die sich aufrichtenden Gestalten. Der Kaiser in Imperatorenrüstung, die wir von Schlüter und Donner her kennen, und die Kaiserin im Galakleid ergreifen mit der Rechten das gemeinschaftliche Szepter und sehen sich in die Augen. Das Motiv allein ist einfach und groß. An den Ecken des Sarkophages sitzen vier überlebensgroße Frauenfiguren, die die Krone des hl. römischen Reiches, Ungarns, Böhmens und Jerusalems tragen. Kartuschen mit Inschriften und Reliefs, Szenen aus der Geschichte dekorieren die Seiten (bessere Ausformungen im Barockmuseum). Das Denkmal wirkt in diesem Raum, in der Umgebung der geordneten, in Reih und Glied aufgestellten Särge, grandios. Es ist nicht erst die Gewalt der historischen Reminiszenzen, die uns Schauer der Ehrfurcht einflößt. Die künstlerische Leistung an sich ist ernst und tief. Der Einzelform fehlt allerdings die flüssige Feinheit, die Eleganz; aber vielleicht ist es gerade die Sachlichkeit, die trockene Richtigkeit in Verbindung mit der Einfachheit des Motivs, die den ernsten Eindruck bedingen. Erst die kleinteilige bewegte Fülle der Draperie, auf der das Kaiserpaar liegt, die zum Ornament überleitet, bringt den Grad der Auflösung, den der Zeitstil fordert. Beim Sarg der Kaiserin Maria Josefa (gest. 1767), mit der Figur der im Tode schlafenden Erzherzogin Maria Theresia, ist es wieder diese Einfachheit des Motivs. Bei Balthasar Molls Grabdenkmälern ist immer das Porträt das geistige Zentrum. So beim Epitaph des Josef von Diers in St. Helena in Baden bei Wien (1756), beim Grabmal des Kardinals Joh. Jos. Trautson bei St. Stephan in Wien (1757), wo auch die trauernden Putten wiederholt sind. Effektvoll ist das Grabmal für Graf Leopold Daun (gest. 1766) in der Augustiner Hofkirche, wo Mars und eine üppige Klio den Sarkophag rahmen. Ein Denkmal Franz I. ist im Botanischen Garten zu Schönbrunn bei Wien. Die Bronzebüste des Kaisers ist in mehreren Exemplaren erhalten; die im Barockmuseum steht in der Nachbarschaft der Büste des Kaisers von Messerschmidt. Der Vergleich ist für Moll nicht günstig. Die Addition scharf beobachteter Einzelzüge wirkt leblos. Bei der Bronzebüste des Feldmarschalls Josef Wenzel Fürst Liechtenstein in der gleichen Sammlung, bei der Dorfmeister mitgearbeitet hat, bringt wenigstens die bernineske Draperie des Sockels Bewegung. Die Marmorstatue des Kaisers Franz I. in römischer Rüstung (Barockmuseum) ist eine akademisch gut gelöste, formenglatte Arbeit. Das Hauptwerk dieser Art, das Standbild der Kaiserin Maria Theresia in Klagenfurt (1765) ist nicht mehr erhalten. Nach Donners Vorbild war die Kaiserin dargestellt, wie sie von einem Genius bekrönt wurde. Der Genius wird Ähnlichkeit gehabt haben mit den Genien am Innsbrucker Triumphbogen (1774), die das Doppelbild des Kaiserpaares mit Lorbeer bekrönten. Das Spätwerk Molls (1781), das Reiterdenkmal Franz I. im Hofgarten ist das erste große Reiterdenkmal Wiens. Die Lösung ist trocken und schematisch. Die unbeholfene Stütze des Hinterbeines allein zeigt, daß für die Aufgabe das Können nicht ausreichte.

Die kirchlichen Arbeiten Molls sind sachlich gut aber nicht gerade von Phantasie gesegnet. Die frühen Bleistatuen von St. Franziskus und St. Clara (1758) am Hochaltar der Innsbrucker Hofkirche sind Donners Vorbild nachempfunden. Moll hat auch zu Donners Domkanzel in Gurk nach Zeichnung von Bibiena den Schalldeckel gemacht. Aber wie stark entfernt sich die statuarische Gruppe von der Art Donners, der auch die Reliefs in den Schwung der Umrahmung einbezieht. Die Entwürfe zum Hochaltar und zum Antependium des Schatzaltares in Mariazell (1769) hat Moll anderen zur Ausführung überlassen.

Zur Schule Donners darf auch noch Johann Georg Dorfmeister gerechnet werden, obwohl er erst kurz vor Donners Tod geboren wurde (Wien 1736, gest. 1786). Für Dorfmeister war die Kunst Donners von Anfang an eine dogmatische. Als sein Künstlertum erwachte, bildete er sich durch Kopien nach dem Brunnen auf dem Neuen Markt. Auf der Akademie haben seine Lehrer Matthäus Donner und Balthasar Moll diesen Einfluß noch verstärkt. Über die frischen Anfänge, in denen die Rokokotradition nachwirkt, hat sich die klassische Beruhigung wie ein leichter Schleier gelegt. 1757—60 arbeitete er in Molls Atelier. Die köstliche Gruppe des Memorial (1761) (Abb. 21) im Barockmuseum (aus Silber und Alabaster, ein kleiner Genius überreicht den Schutzgöttern der Kunst und Minerva eine Bittschrift) ist, wie Dorfmeister in seiner Autobiographie gesteht, ein symbolischer Bettelbrief. Der Hilfe suchende Putto ist der Bildhauer, die Götter tragen die Züge des Kaiserpaares. Erfolg hatte dieser

21. J. G. Dorfmeister, Memorial.
Wien, Barockmuseum.

22. J. B. Hagenauer, Apotheose des hl. Sigismund.
Salzburg, St. Peter.

Brief nicht. Auch nicht ein zweiter Brief an den Fürsten Liechtenstein, ein Alabasterrelief mit einer allegorischen Huldigung (im Palais Liechtenstein, Wien). Endlich durch Fanti protegiert, wurde er 1765 Akademiemitglied. Dorfmeister hat als Spezialgebiet religiöse Aufträge übernommen. Kreuzaltar und der Theklaaltar (1770/71) in der Mariahilfkirche in Wien. In den späteren Altären lösen sich die Figuren mehr aus dem architektonischen Verband. Bei den Altären in Maria Taferl (1777—81) sind in die Ecknischen seitlich des Altares Gruppen hineinkomponiert. Das Opfer Isaaks und Moses mit der ehernen Schlange sind nur mehr inhaltlich mit dem Altarblatt, Christus am Kreuz, verbunden (Abb. 23). Den gegenüberliegenden Altar mit der hl. Familie rahmen die Gruppen von Joachim und Anna, denen ein Engel die Geburt kündet. Die Altäre in Gumpendorf (Anna und Josefaltar 1779, Johannesaltar 1780, Kreuzaltar 1782) sind in Aufbau und Durchführung schon ganz klassizistisch.

Dorfmeister ist ein zartes Talent. Am besten gelingt ihm die Kleinplastik. Die Krippe aus Cilli in München (1772), Tonfiguren, mit der Anbetung des Kindes ist künstlerisch wertvoller als die großen Altäre. Das Memorial ist die feinste Kleinplastik der österreichischen frühen Louis XVI. Skulptur. Zugeschrieben werden ihm die Gruppen der liegenden Venus und der Leda mit dem Schwan (Berlin, Sammlung Prof. L. Darmstaedter). Beide als Gegenstück komponiert, auf einen Felssockel hingegossen, die fragilen, manieristischen, schlanken Körper von einer betont sinnlichen Atmosphäre umhüllt, die doch nicht recht zur Einfachheit Dorfmeisters passen will. Weiter: vier Mädchen mit Blumen, Allegorien der Jahreszeiten (wovon drei in der Sammlung L. Darmstaedter, eine im Museum Budapest und eine türkische Figurine im Pelzmantel, graziös bewegt, schreitend (um 1775). Sobald Dorfmeister diese antikischen Erfindungen in das monumentale Schema überträgt, versagt er. Bei der Bekrönung des Südpavillons des Theresianeums in Wien liegt die klassizistische Note in der Vereinfachung des Themas, der Zusammenfassung dreier Figuren, der sitzenden Göttin in der Mitte mit Adler und Putto, in einer Dreiecksform, die in Nebensächlichkeiten wieder durchbrochen ist. Beim Grabmal des Fürsten Grassalkovich in Besnyö (Ungarn 1772) ist das plastische figurale Thema fast verschwunden, die geometrische Form der Tumba wird durch freie, bewegte Putten der Bekrönung zu ernster Eindringlichkeit gebracht.

Eine Parallele bildet das Werk von Johann Baptist Hagenauer (geboren in Straß in Bayern 1732, gestorben in Wien 1810). Er ist wie Dorfmeister eine mehr kleinmeisterliche Natur, die in Kabinettstücken ihr Bestes gibt. Sobald er die Grundsätze des Klassizismus in monumentalen Aufträgen zu verwerten sucht, wird er akademisch langweilig. Der Übergang von der frischen Rokokotradition zur schulhaften Antikität tritt noch deutlicher hervor, weil Hagenauer im ländlichen Rokoko, in der Schule des aufgelösten, auf räumliche Wirkung ausgehenden Rokoko-Manierismus, im bayerisch-salzburgischen Gebiet aufgewachsen ist. Er hat bei Georg Itzlfeldner in Tittmoning gelernt. Sein frühestes Werk, das in zerfasertem Umriß aufgelöste Reliquiar mit der Glorie des hl. Laurentius (Kloster St. Peter in Salzburg) ist ganz auf bravouröse Schnitztechnik gestellt. Bei der kleinen Alabastergruppe der gleichen Sammlung, die Apotheose des hl. Sigismund (1754), sind die Figuren durch quellende Wolkenmassen an eine Pyramide gebunden, wie auf Dreifaltigkeitssäulen des Spätbarock (Abb. 22). 1754 kam Hagenauer auf die Akademie, arbeitete unter Schletterer, erhielt den 2. Preis mit einem antikischen Thema, Herkules erdrückt den Antäus, das nicht mehr erhalten ist. Von seiner Wirkung kann ein gleichzeitiges Kabinettstück Aufschluß geben, die kleine vergoldete Bronze, Christus an der Martersäule (1756) in der Sammlung Delmar in Budapest. Das volkstümliche Motiv ist etwas künstlich zur akademischen Aufgabe gemodelt, der vornübersinkende, gefesselte Körper mit dem herabhängenden Kopf ist absichtlich kompliziert. Noch mehr gesucht eine Probe des Könnens im Sinne der französischen Akademiestücke ist die Bleistatuette des gefesselten Prometheus (Kunsthistorisches Museum, Wien). Einfacher eine Pietà, Petrus und Magdalena (ebenda). (Zu diesen die viel frischeren Tonmodelle in der Sammlung G. R. Paalen in Sagan.) Nach den Akademiejahren ging Hagenauer zum Studienaufenthalt nach Italien, Bologna, Florenz, Rom. Die ersten Aufträge nach seiner Rückkehr sind Altäre. Am Hochaltar in Köstendorf (1765) ist die Rocaille schon verschwunden. Die Figuren St. Rupert und St. Vigil stellen in der Vereinfachung, Vertiefung auch Ansprüche an ethische Würdigung. Im erhaltenen Programm ist die Forderung deutlich ausgesprochen. Es folgen ein Altar in der Augustinerkirche in Mülln in Salzburg (1765), der Altar in Böckstein (1766) und der Altar in Sacellum in Salzburg mit den Seitenfiguren St. Benedikt und St. Karl Borromäus, mit Reliefs am Sockel, St. Karl heilt Pestkranke (Abb. 24), der hl. Benedikt empfängt Tekla. In dem gleichen Jahre ist die dekorative Ausgestaltung des Neutores (1764—67) und sein Hauptwerk entstanden, das Mariendenkmal vor dem Dom in Salzburg (1760—71) (Abb. 26). Oben die Immakulata, auf der Weltkugel, mit etwas mondänen Zügen, in einen faltigen Mantel gehüllt wie eine Dame, die dem Bade entsteigt, die freien Hände gefaltet, die Augen gesenkt. Am Sockel vier Diagonalfiguren, ein Engel, die Kirche, die Weisheit der Menschen, der Fürst der Hölle, wie üblich alternierend angeordnet, stark bewegt trotz der antikischen Allüre, räumlich empfunden, die Figuren mit dem Sockel verschmolzen, aber im Einzelnen nicht gelungen, derb, untersetzt und krampfhaft. Das Ganze trotz der Schwächen ein großer Wurf, eine der großen Leistungen des Louis XVI. in Österreich. Die letzten Werke bringen ein Sinken der künstlerischen Kraft. Über seinen Beitrag zum dekorativen Schmuck des Schönbrunner Gartens (wo die Figuren des Amphion, Matrona Romana, Sibilla, Hesperiden, Hygieia, Aretusa, Vestalia, Hannibal, Fabius Cunctator nach seinen Modellen gefertigt sind) können wir mit der Erwähnung hinweggehen. Der neuen Geistigkeit des Klassizismus wird diese dekorative, inhaltsleere Antike nicht gerecht. Ein Werk guter Tradition ist der Brunnen vor der Fassade, die Personifikationen von Donau, Enns und Traun. Das Beste hat er in den späteren Jahren im Porträt geleistet. Die Büste des Abtes Dominik Hagenauer (1787) im Salzburger Museum ist ein ehrliches, ansprechendes, fein durchmodelliertes Werk.

23. J. G. Dorfmeister, Opferung Isaaks. Maria Taferl.

Wir rücken immer weiter ab von Donners Schule, nähern uns immer mehr dem Klassizismus, bleiben nur mehr in der Einflußsphäre des Werkes Donners, dessen Wirkung jetzt, im Louis XVI.,

24. J. B. Hagenauer, St. Karl heilt Pestkranke. Salzburg, Sacellum.

25. F. X. Messerschmidt, Maria Theresia. Wien, Barockmuseum.

von neuen Idealen verdrängt wird. Der beste Bildhauer Österreichs nach Donner, ein ausgesprochener Louis XVI.-Meister, ist Franz Xaver Messerschmidt. Er ist in vieler Hinsicht der Gegenpol, in Anschauung, Charakter und Leben. Donners Werk erscheint uns in der Distanz, die von den künstlerischen Kämpfen nichts weiß, durchsichtig, klar und einfach, widerspruchslos und logisch sich entwickelnd, sonnig und heiter. Messerschmidt ist immer der verquälte, vergrübelte Mensch, der dem Beschauer Rätsel vorsetzt, an deren Lösung nur unsere Ahnung sich heranwagt. Er ist ein Naturbursche, hochtalentiert, aber seiner Gaben sich bewußt, rustikal und überall anstoßend, im steten Kampf gegen seine Umgebung, gegen Mißgeschick und Intrigen.

Seine Biographie ist in einen dicken Nebel von Legenden eingehüllt. Alle Anekdoten zu erzählen, hieße einen Roman schreiben. Wir beschränken uns auf die Notierung wichtiger Daten. Messerschmidt ist 1736 (6. Febr.) im damals kurbayerischen Orte Wiesensteig bei Geislingen geboren. Seine Mutter war eine Schwester des Münchener Hofbildhauers Johann Baptist Straub, bei dem M. 1745—50 lernte. Dann zog er nach Graz, wo Philipp Jakob Straub sich niedergelassen hatte, ein zweiter Bruder seiner Mutter und von da auf die Wiener Akademie, wo er 1752—54 Schüler von Matthäus Donner war. Ein rascher Aufstieg. Meytens erkannte sein Talent und protegierte ihn, verschaffte ihm auch frühe Aufträge und eine Stelle als Stuckverschneider. Als ausgereifter Künstler ging Messerschmidt 1765 nach Italien, auf die obligatorische Studienreise nach Rom, wo er Antiken kopierte. Es kamen ehrenvolle Berufungen, an den Hof Friedrich des Großen, sogar nach Paris, die er zurückwies. Er ging nach London. Warum weiß man nicht. 1766 war er wieder in Wien, er lieferte als Aufnahmestücke an die Akademie ein Relief, Ulysses entdeckt den Achill (1769) und angeblich noch Bildnisbüsten seines Gönners Meytens (eine jetzt in Hermannstadt, Galerie) und des Altertumsforschers Franz Scheyb). 1769 erhielt er die Anstellung, aber niemals die ordentliche Professur, die ihm zugesprochen war. 1774 wurde er mit einem Gnadengehalt kaltgestellt. Er verließ Wien, ging vorübergehend in seine Heimat, dann nach München (1775—77) und als er auch

da keine Anstellung erhielt, zog er sich 1777 nach Preßburg zurück. Dort ist der verbitterte Sonderling 1783 (21. Aug.) gestorben. Goethes Wort über Bürger könnte auch hier zitiert werden: Er wußte sich nicht zu zähmen und so zerrann sein Leben wie sein Dichten.

26. J. B. Hagenauer, Mariendenkmal. Salzburg.

Seine frühen Werke sind trotz des Bekenntnisses zum Rokoko gleichsam Fanfaren einer neuen Gesinnung. Um 1760 die scharf konturierten, genau modellierten Bronzereliefs Kaiser Joseph II. und Elisabeth Maria von Parma (Barockmuseum). Dann die Zinnstatuen der Kaiserin Maria Theresia (angeblich schon 1764 begonnen) (Abb. 25) und des Kaisers Franz (signiert 1766) im Barockmuseum, überlebensgroße Standfiguren im Krönungsornat, zweifellos die bedeutendsten Leistungen der Wiener Skulptur dieser Zeit, schon durch das Volumen imponierend, durchaus nicht statuarisch, antikisch aufgefaßt, wie etwa Werke Molls, sondern bewegt, räumlich. Das Standmotiv ist unter den Mänteln und Kleidern wenig sichtbar; barockes Pathos liegt in der breiten Fülle des vom Wind bewegten, von huschenden Lichtern übersäten Gewandes. Im Widerspruch zu dieser großzügigen Breite ist die Oberfläche des Gewandes mit penibler Delikatesse durchgearbeitet, die auf Nahsicht berechnet ist. Die wissenschaftliche Akribie, die Sorgfalt übersteigt in dieser Zeit des frischen Wurfes alle Erwartung. Die Stickerei mit heiligen und profanen Szenen, die Spitzen, selbst die Textur des Stoffes, sind angegeben, die Perlen, Agraffen, der Schmuck sind angesetzt. Man hat zunächst den Eindruck, daß ein Gemälde die primäre Idee gegeben, deren Ausführung an den Originalen zu historischer Treue getrieben wurde. Der Wurf leidet unter der Gewissenhaftigkeit. Das Porträt schwankt zwischen verallgemeinernder Typisierung und individuellem Realismus. Der Kaiser nicht gerade groß gesehen, mit dem schwammigen, wenig geistreichen Knabengesicht unter der Allongeperücke, hochmütigen Blick, spießigen Ge-

27. F. X. Messerschmidt, G. v. Swieten. Wien, Barockmuseum.

bärden; viel sympathischer die Kaiserin, die liebenswürdige, leutselige Landesmutter. Über die Polstern und Grübchen des Gesichtes huscht ein leises Lächeln. Sie entspricht dem Idealbild, das man sich von der populären Kaiserin macht, eben weil das Individuelle, das Schlagende der Charakteristik fehlt. Wie kleinlich erscheinen daneben die Werke der gleichzeitigen Wiener Bildhauer.

Als Porträts bedeutender die Bronzebüsten des Kaiserpaares im Barockmuseum, die 1760 Fürst Wenzel Liechtenstein für das Zeughaus gestiftet hatte. Der quellende, bewegte, fein gemusterte Draperieabschluß ist Reminiszenz an Werke Berninis; auch der momentane Ruck des Kopfes in Gegenbewegung zur Draperie beim Porträt des Kaisers und die Ansicht von unten, die dem Gesicht (das hier älter ist, obwohl die Büste 1760 datiert ist) den herrischen Ausdruck gibt. Der Ausdruck individueller, naturalistischer. Das höfische Schema absolutistischen Imperialismus ist auf die Bronzebüste des Gerard van Swieten von 1769 (Barockmuseum, Abb. 27, eine spätere Marmorbüste in der Nationalbibliothek) übertragen, die mehr typisiert ist. (Die Augen ohne Pupillen. Eine Zinnbüste Josephs II., im Kunsthist. Museum, ist ein Nachguß.) Trotz der Typisierung zeigen auch die früheren Bildnisse im Einzelnen eine Schärfe der Charakteristik, der gegenüber alle gleichzeitigen Wiener Bildnisse verblassen.

Die malerische Bewegtheit ist bei anderen Werken der Frühzeit noch weiter getrieben. Die gestreckten und verallgemeinerten Marmorstatuen Johannes und Maria in der Sakristei von St. Stephan in Wien (etwa 1768), sind Überarbeitungen. Die Hausfigur am Savoyischen Damenstift in Wien (1769), die feingliederige, schlanke, auf der Weltkugel rotierende Immakulata (Abb. 28), die von zierlichen, bewegten Engeln getragen wird, erscheint durch die schäumende Unruhe im Bereich der Wiener Louis XVI.-Skulptur fast wie ein Anachronismus, wie eine Reminiszenz an bayerische Vorbilder von Straub oder Günther. Ein genauer Vergleich bringt allerdings sogleich die tiefen Unterschiede. Sie liegen in der organisch richtigeren Durchbildung des Standmotivs und in der typisierten Verallgemeinerung, der Ausgeglichenheit des Gesichtes.

Die Gruppe im Hof, die Witwe von Sarepta, die Messerschmidt zugeschrieben wurde, ist ein Werk von Martin Fischer. Die Angleichung an die Typik, an die klassizistische Idealität des Zeitstiles, ist schon vollzogen. Die etwas schwere Figur des jungen Weibes, das vorwärts schreitend aus einem großen Kruge Wasser gießt, ganz antikisch stilisiert, mit leichten Freiheiten, mit betontem Kontrapost, rhythmisch berechneten Bewegungen, ist eine Arbeit der Donnerschule. Mehr individuelle Züge haben die Putten bewahrt, die sich mit den Urnen des Sockels beschäftigen. Nur die Löwen des Brunnens sind von Messerschmidt.

Das Schwanken zwischen idealistischer Typisierung und individueller, den Einzelfall visie-

render Charakteristik, zwischen Beruhigung und Bewegtheit, Schema und Natürlichkeit geht durch alle Werke der frühen Louis XVI.-Zeit. Die Marmorbüste der Religion vom Grabmal Straubs (gest. 1774) in München (Nationalmuseum, das Tonmodell in Nürnberg ist von Straub) ist in dieser herben Einfachheit, der Symmetrie, der Betonung der Horizontalen und Vertikalen, schon das Musterbild der neuen Gesetzmäßigkeit, der Idealität des Klassizismus.

28. F. X. Messerschmidt, Immakulata. Wien, Sav. Damenstift.

Ob Messerschmidt auch die abgeklärte Büste von Roman A. Boos im Nationalmuseum München zugeschrieben werden darf, ist doch fraglich. Das schlichte, an sich erst später übliche Kostüm ließe sich noch mit dem Autor der Köpfe in Verbindung bringen; aber das Alter von Boos in den Jahren um 1777, in denen die Büste entstanden sein müßte, stimmt mit dem Alter des Dargestellten nicht überein. Die Augen mit eingeschnittenen Pupillen sind ebensowenig der Stilistik der Spätzeit entsprechend wie die weiche Modellierung der Muskeln und Haare. Man darf doch an ein Selbstporträt von Boos denken, wenn man nicht annehmen will, daß die Stilistik Messerschmidts nachträglich von Boos selbst verändert wurde. Ebenso unmögliche Zuschreibungen sind die drei Kindergruppen aus Blei in Schwetzingen, Putten mit Ziegen und Tieren, für die Meusel richtiger Valentin Sonnenschein als Autor angibt. Es gibt noch andere literarisch bezeugte Werke von Messerschmidt, die verschollen sind. Ein Altar in der Schloßkapelle in Austerlitz, der um die Zeit der Ausmalung der Kuppel durch Jos. Pichler 1769 entstanden sein könnte. Das Grabmal des Reichshofrates von Senkenberg (gest. 1772) im Frankfurter Botanischen Garten, eine Charitas im Garten zu Döbling bei Wien und ein die Kinder waschendes Weib im Garten von Dr. Meßmer in Wien.

Die Jahre der künstlerischen Reife im Exil in Preßburg hat Messerschmidt mit seinen „Köpfen" verbraucht. Von 1770 bis zu seinem Tode hat er 49 von den geplanten 64 Charakterköpfen fertiggestellt (31 aus Blei, 1 aus Marmor, 1 aus Holz, davon erhalten etwa 20; Abgüsse in verschiedenem Besitz; 7 Originale im Barockmuseum), lebensgroße Studien meist nach seinem eigenen Bildnis und freie Phantasieschöpfungen, die in ihrer Gesamtheit eine Systematik aller „Ausdrucks- und Charakterdarstellungen der momentanen Zustände und der dauernden Willensrichtungen" ergeben sollten. Im Grunde sind sie nichts anderes als die Masken Schlüters, die ein Motiv in Variationen abwandeln oder als Berninis anima beata und anima damnata. Uns scheint

29. F. X. Messerschmidt, Der Zuverlässige. Wien, Barockmuseum.

das Beginnen schrullenhaft, vielleicht weil uns Nikolais Reisebericht über seinen Besuch bei Messerschmidt die Absicht in Mißkredit gebracht hat. Wenn man bedenkt, daß Lavaters physiognomische Fragmente (1775—78) nicht weit abliegen, denen auch Goethe in seinen Studien über Physiognomie sein Interesse entgegengebracht hat, daß Hogarth mit ähnlichen Bemühungen vorangegangen ist, müssen wir den Ernst und die Bedeutung dieser Versuche zugeben. Es kreuzen sich auch hier Linien, die aus der Geistesgeschichte des späteren 18. Jahrhunderts resultieren. In erster Linie liegt doch auch hier die Absicht, die Gesetzlichkeit dieser Äußerungen des psychischen Lebens zu ergründen, die Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten auf ihre Typik hin zu ordnen. Der rationale, wissenschaftliche Zug der Aufklärungszeit steht im Hintergrunde. Mit anderen Worten: treibende Kräfte des beginnenden Klassizismus sind hier auf ein spezielles Thema abgelenkt, das dann allerdings von einem pedantischen Naturalisten mit absurder Konsequenz ausgebaut, von einem seelisch infizierten Künstler auf psychopathische Nebenwege getrieben wird. Man müßte die Charakterköpfe für Ausgeburten einer schizophrenen Phantasie halten, wenn nicht diese Art der Selbstdarstellung, das Studium der eigenen Maske, die Selbstironie mit wacher Konsequenz in den Dienst der künstlerischen Leistung gestellt worden wären. Wenn nicht als letzter Grund dieser thematischen Beschränkung die altruistische Absicht der Lehrhaftigkeit erkennbar wäre, die doch wieder die enge Verbundenheit mit den geistigen Strömungen der Aufklärungszeit beweist.

Wo reine Charakterköpfe gegeben sind (beim Selbstporträt [32], Melancholiker [14], beim Einfältigen [9], Zuverlässigen (Abb. 29) [27], (die Bezeichnungen und Nummern gehen auf den Katalog der ersten Ausstellung zurück), sind auch hier künstlerische Leistungen von einer gewissen Abgeklärtheit erreicht. Bei den Schilderungen momentaner Zustände (der Gähnende [5], Schlafende [8], Weinende [16], Niesende [12]) ist es mehr der Naturalismus, der das Spiel der Muskeln so beobachtet; die Schärfe der Modellierung, die Sicherheit des Striches, die ornamentale Stilistik erinnern manchmal an ostasiatische Kunst. Die übrigen Charakterköpfe sind Schöpfungen eines spöttischen, sarkastischen, satyrischen Sonderlings, der sich auch über die Schwächen seiner Mitmenschen lustig macht. Man darf nur die Titel lesen: der unfähige Fagottist (28), der mit Verstopfung Behaftete (30). Diese Varianten des Ausdruckes sind reine Absurditäten, die ohne Messerschmidts Benennung überhaupt nicht verständlich waren.

Die Porträts, die Messerschmidt daneben ausführte, die man ohne die Signatur (F. M. Sch.) kaum bestimmen könnte, sind Broterwerb. Es gibt ganze Serien an kleinen Medaillonporträts im Museum in Budapest und in Preßburg. Nur einige verdienen besondere Erwähnung. Der Charakterkopf eines pfiffig schmunzelnden Kapuziners im Städtischen Museum in Preßburg, die Büste des Georg Kovacsicz (1782) in der Historischen Galerie in Budapest.

Jakob Philipp Prokop (geboren in Rehberg bei Königgrätz 1740, gestorben in Wien 1814) lernte zuerst bei ländlichen Bildhauern seiner Heimat, dann in Wien, angeblich bei Moll, besuchte auch die Akademie und wurde von Beyer für die Arbeiten in Schönbrunn herangezogen. Für die Gruppe des Aeneas, der den nackten Anchises trägt (daneben schreitet der kleine Ascanius), erhielt er 1774 die goldene Medaille. Man muß sich auch hier an das Originalmodell halten (Barockmuseum Wien Abb. 30), wenn man der künstlerischen Bedeutung gerecht werden will. Vorbild waren die barocken Raptusdarstellungen; auch Berninis Gruppen gleichen Inhalts im Palazzo Borghese mögen Prokop durch Abbildungen bekannt geworden sein. Die Geschlossenheit der Gruppe und die Weichheit der plastischen Modellierung sind Eigenart der Wiener Schule nach Donner. Die Ausführung ist um eine starke Nuance klassizistischer ausgefallen. In den späteren Werken Prokops ist von dem barocken Leben nur mehr ein schwacher Hauch geblieben. Die Figuren von St. Rochus und St. Sebastian am Hochaltar der Michaelerkirche in Wien (1782), mehr noch der Cherubim neben dem Speisegeländer und die Engel, die das Gnadenbild halten, haben durch das antikische Schema ebensoviel an Erhabenheit gewonnen, als sie an Leben eingebüßt haben. Die Figuren der Kirche von Steinamanger (im Chor St. Josef und Zacharias, denen ein Engel erscheint, an der Fassade Petrus und Paulus sowie Glaube, Hoffnung und Liebe 1795), .iegen ganz im Fahrwasser des strengen Klassizismus; jede landschaftliche Eigenart ist genommen. Zugeschrieben werden ihm noch die Gruppen der Wohltätigkeit und der Freundschaft auf der Hauptstiege und ein Relief an der Fassade des Palais Liechtenstein in Wien, die Fassadenfiguren der Residenz in Preßburg.

30. J. P. Prokop, Aeneas und Anchises. Wien, Barockmuseum.

Karl Merville ist der Schöpfer der Stuckreliefs des Engelsturzes, der himmlischen Glorie, der Bleireliefs mit Szenen aus dem Marienleben am Hochaltar der Michaelskirche in Wien (Abb. 31). Er ist kein Einheimischer. Als gereifter Künstler ist er um 1779 von Stuttgart nach Wien gekommen. Stilistische Indizien deuten auf Schulung in der einheimischen Plastik, bei Dürr. Ebenso ausgesprochen ist die Neigung zum internationalen Klassizismus. Sein ganzes Werk ist typisch für die Louis XVI.-Zeit, für das Suchen nach einer neuen Form. Das Stuckrelief des Engelsturzes, eine Übersetzung des früheren Hochaltarblattes von Untersberger in plastische Form, überbietet an Leben die Werke extremer Rokokotendenz; die Bleireliefs mit dem perspektivisch verkürzten Interieur sind Umformungen von malerischen Vorlagen, wie auf Beispielen des 17. Jahrhunderts, (den Reliefs von Asper in Einsiedeln). Das Grabmal des Joh. Mich. Grossers in Groß-Siegharts (um 1784); der Verstorbene nimmt Abschied von seiner Gattin und seinen Kindern, erscheint wie die Vergrößerung einer Krippe oder einer Porzellangruppe mit panoramatisch aufgebauter Landschaft. Nur der betonte Realismus der Figuren im Alltagskleid ist moderne Tendenz. Der Entwurf für das Denkmal der Kaiserin Katharina II. von Rußland (im Barockmuseum) ist ganz dem Klassizismus verschrieben. Die Mittelfigur der Kaiserin in antikischer Tracht auf dem Pegasus, frei nach Falconets Peter dem Großen, ist als plastische Idee nicht originell und (man braucht sie nur mit dem Vorbild vergleichen) nicht gelöst. Die Gegenbewegung der Reiterin ist gesucht, der Körper erdrückt das Pferd. Auf den Stufen des Sockels sitzen vier allegorische Eckfiguren; statt der Sklaven die man erwartet, Sieg, Wahrheit, Verschwiegenheit und Stärke. Die komplizierte Figur des Herkules, aus Reminiszenzen an den Tag des Michelangelo und an den Heraklestorso kompiliert, gibt allein genügend Aufschluß über die geistigen Fähigkeiten des Künstlers, der durch Entlehnungen über die Rokokoform hinauszukommen sucht. Das Genie, das alle diese Fäden zur neuen Synthese binden konnte, war noch nicht gekommen.

31. K. Merville, Hochaltar der Michaeler Kirche. Wien.

Noch weiter in die Louis XVI.-Zeit, näher an den Bezirk des internationalen Klassizismus führt das Werk von Wilhelm Beyer.

Beyer ist der geborene Organisator. Ein vielseitig gebildeter Künstler, der eine bewegte Studienlaufbahn hinter sich hat, lange hin- und herwankte. Zuerst wurde er, der als Sohn eines fürstlichen Hofgärtners in Gotha 1725 geboren war, in Dresden als Gartenarchitekt ausgebildet und dann in Stuttgart angestellt. Vom Spezialfach ging er dann über zur Architektur im allgemeinen, 1747 wurde er von Karl Eugen nach Paris zum Studium der Baukunst geschickt, wo er bis 1750 blieb. Dort sattelte er unter dem Einfluß von Boucher und Natoire zur bildenden Kunst um und kam als Maler nach Stuttgart zurück. Schließlich setzte er durch, daß er als Staatspensionär 1751 nach Rom geschickt wurde, um sich in der Malerei „mehreres zu habilitieren". Und in der neuen Umgebung wurde ihm erst klar, daß sein eigentlicher Beruf die Bildhauerei sei. In Rom gehörte er zu dem Kreise um Winckelmann, der ihm „zuerst eine Ahnung von griechischer Proportion, Form und Ausdruck gegeben" (Üxküll,

Entwurf einer Geschichte des Fortschritts der bildenden Künste in Württemberg. Tübingen 1821). 1759 kam er wieder zurück und wurde 1760 als Hofbildhauer angestellt, 1761 Professor an der „académie des arts“. Beyers Hauptaufgabe war in Stuttgart die Aufsicht über die „Poussiers“ der Porzellanfabrik und sein Biograph weiß zu rühmen, daß unter seiner kurzen (etwa 1764—67) Ägide endlich „einfache Artemisien, Cleopatren, edlere Nymphen die grinsenden Schäferinnen im Augsburger Geschmack verdrängt“ hätten. Man könnte nach diesen Worten eine kalte, antikische Kleinplastik in der Art der späten Melchiorfiguren erwarten. Gewiß sind die Ablagerungen der verschiedenen Bildungsstufen, die internationale Ausbildung und die bewußte moderne Gesinnung des Bildhauers auch in seinen Werken sichtbar. Sie zeigt sich vor allem in der Betonung des Statuarischen. Der menschliche Körper ist das eigentliche Thema. Die landschaftlichen Beigaben spielen keine Rolle. Die Nebenfiguren dienen zur Abrundung der Gruppe und an den späten Stuttgarter Werken ist der reine Sockel da, die für die deutsche Rokokoplastik charakterisierende Verflechtung von Sockel und Figur ist aufgehoben. Tatsächlich ist der antikische Inhalt nur Thema und die künstlerische Form der Bachantenfolge bringt fast ein Wiederaufleben der französischen Rokokoskulptur der älteren Generation, die gleichen geschmeidigen, manieristischen Körper mit den absichtlichen Pointierungen und den gewollten Übertreibungen, die die Lebendigkeit bedingen; nur das anatomische Wissen und die Typisierung unterscheiden die Körper. Dazu kommen die outrierten Bewegungen, die sogar an Vorbilder des Hochbarock anknüpfen — der Fischer und die Fischerin haben ein älteres Gegenbeispiel im David des Bernini — die gesuchten Kontraposte und die Künstlichkeit der Gruppierung in der Gegenüberstellung von männlichem und weiblichem Körper, die in spiraligen Wellen sich überschneiden. Die gleiche Frische bewahren auch die Schäferfiguren, die Gesellschaftsfiguren, die Musiksoli, wo die gleichen bewegten Stellungen, die gleichen Aktionen wiederzufinden sind, wo die Entblößungen der Schultern, der Beine den leichten Beigeschmack von Laszivität bedingen, den die höfische Kultur des Rokoko brauchte. Nicht alle Figuren sind gleichwertig. Bei Spätwerken wie bei den drei Grazien beginnt schon ein Nachlassen der Frische, eine gesteigerte Strenge und man braucht nur die Radierungen Beyers in seinem Werke „Die neue Muse des Nationalgarten, den akademischen Gesellschaften vorgelegt“ (1784) neben die Originale halten, wenn man sehen will, wann der Klassizismus wirklich beginnt. Als künstlerische Werte stehen Beyers Figuren in der deutschen Porzellanplastik sicher an vorderer Stelle, aber den reinen Genuß, wie Werke Bustellis und Kändlers, bieten sie nicht mehr. Die Götterfiguren sind als statuarische Themen viel zu ernst genommen, sie treten in gewissen Widerspruch mit der bunten Fassung. Die Farbe dient nicht zur Steigerung der funkelnden Brillanz, sie stört eher den eigentlichen plastischen Wert. Man ahnt, daß bald die Zeit kommen wird, wo die eigentliche Porzellanplastik ihr Recht verloren hat. Davon soll später noch die Rede sein.

Als Beyer 1768 nach Wien kam, war er schon lange ein renommierter Künstler. Kurze Zeit darauf war er der führende Wiener Bildhauer. Der größte plastische Auftrag der österreichischen Skulptur im 18. Jahrhundert, die Ausstattung des kaiserlichen Gartens in Schönbrunn, wurde ihm 1773 in erster Linie wegen der Billigkeit seiner Forderungen übertragen. 1775 wurden schon einige Figuren aufgestellt. 1780 war der Auftrag vollendet.

An der Ausführung der Figuren und Gruppen nach seinen Modellen waren 15 Wiener Bildhauer beteiligt, darunter Schletterer, Hagenauer, Veit Kininger, Prokop, Fischer, Platzer, Künstler von Rang, die auch unter fremder Leitung eine gewisse Selbständigkeit wahren. Darin liegt auch der einzige Zusammenhang mit der österreichischen Kunst. Gewiß war schon vor Beyer eine innere Annäherung an den internationalen Klassizismus erreicht. Der Einfluß Frankreichs war seit der Jahrhundertmitte gewachsen. Auch die lokale Richtung hatte sich im Schatten der Akademie die gleichen Ziele gesteckt, wie der internationale Frühklassizismus; doch gab noch immer das Erbe Donners eine bestimmte, österreichische Färbung. Sie ist in diesem Auftrag ganz verblaßt. Man könnte diese Gartenplastik ohne inneren Widerspruch in einen französischen oder italienischen Park versetzen. Die frühe, mit manieristischen Anklängen durchsetzte französische Richtung beherrscht trotz der literarischen Opposition Beyers das Feld, bis der gelehrte Antiquarismus überwiegt. Beispiele: Die Dordogne des Coysevox ist in der Nymphe des Kaiserbrunnens mit recht deutlicher Familienähnlichkeit wieder erstanden. Auch darin liegt die Angleichung an den internationalen Klassizismus, daß diese Rückkehr zur Antike nicht auf direktem Wege erfolgt ist, sondern daß das Vorbild aus antiquarischen Lexiken und Handbüchern geholt ist.

An sich ist die Leistung Beyers imponierend. Seit der Dekoration des Parkes von Versailles durch Lebrun war kein Unternehmen mehr in diesem Umfang entstanden. Die große Brunnengruppe mit Neptun und Thetis inmitten von radial aufgestellten Tritonen hat der Gruppe Mat-

32. W. Beyer, Venus von Penzing. Wien, Barockmuseum.

tiellis in Dresden die gegliederte Übersichtlichkeit voraus. Von den Parkfiguren sind die Euterpe, Ceres, Dionysos, Angeronia, Jason, Aspasia, Apollo, Meleager, Perseus, Flora, Helena, Cincinnatus, Cybele, Egeria von Beyer ausgeführt oder wenigstens überarbeitet. Die frische Grazie, die Beyers früheren Wiener Werken, die die Venus von Penzing (Abb. 32) oder das Modell Chronos und Veritas (im Barockmuseum) auszeichnet, ist in den letzten antikisch uniformierten Skulpturen ganz vertrocknet.

Gehilfe Beyers in Schönbrunn war auch Franz Zächerle (gest. um 1790). Er stammt aus Hall in Tirol, lernte angeblich bei Donner und wurde 1772 Mitglied der Akademie. Das Aufnahmestück, Pygmalion (Wien, Österreichisches Museum), ein zart durchgeführtes Bleirelief im Stil der späten Donnerschule, ist das einzige Werk, das seinen Namen der Nachwelt überliefert hat. Nach dem akademischen Probestück scheint sein Talent in Mittelmäßigkeit versunken zu sein.

Die lokalen Schulen der Bildhauerwerkstätten in der Provinz haben im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung verloren. Das war allgemeines Schicksal. Zuerst wurden die Grenzpfähle der kleineren Zentren, die unter dem Schutz der Zunftgesetze einen Wirkungskreis hüteten, der ihnen seit der Gotik zuerkannt war, durch die Tätigkeit der freizügigen Virtuosen, der Künstler von Kaiser und Fürsten Gnaden, unterminiert. Dann begaben sich die jungen, aufstrebenden Kräfte in die Hauptstadt, um selbst an der Quelle der neuen akademischen Weisheit ihre Kunst zu vervollkommnen. Schließlich hat die wachsende Bedeutung der Akademie die Nivellierung vollendet, die Züge einer lokalen Tradition verwischt. In Österreich hat die überragende Bedeutung Donners den Prozeß beschleunigt. Erstaunlich die Zahl der Bildhauer, die von der Lokalgeschichte als Schüler Donners bezeichnet werden. Sicher sind nicht alle durch das Atelier des Meisters gegangen; trotzdem mag es sein, daß ein Schülerverhältnis mit elastischeren Banden bestanden hat. Auch die Akademie war dem Zauber Donners verfallen. Diesen Prozeß der Nivellierung in die Einzelheiten zu beschreiben ist Aufgabe der lokalen Historie. Hier können nur die Bezirke aufgegriffen werden, wo die wissenschaftliche Vorarbeit den Gang geklärt hat, und selbst da ist die Zitierung aller Resultate nicht möglich.

Mähren

Zur Schule Donners gehören auch einige Bildhauer in Mähren. Von Franz Hiernle (geb. 1736 in Prag, gest. 1772), Schüler der Wiener Akademie, stammt das ausgezeichnete Denkmal des Fürstbischofs Graf Egkh (gest. 1760) in Kremsier, das ganz die Formen der nach-donnerischen Skulptur aufweist. Es ist nach einem Modell Dorfmeisters ausgeführt. Auf einem gegliederten Sockel steht eine schmale Pyramide. Seitlich kniet der Bischof, ein vorzüglich charakterisierter Prälatenkopf mit scharfer Hakennase, vor einem Betschemel, auf der Gegenseite hält ein Putto das Wappen. Alles Figürliche ist Bleiguß. Auch die Bildhauerarbeiten und der Stuckdekor im Lehensaal und in der Bibliothek von Kremsier, in Fulnik, in der Jesuitenkirche zu Ungarisch-Hradisch, zwei Figuren im bischöflichen Hofgarten stammen von seiner Hand. Johann Anton Fritzsch (geb. in Holleschau 1714, gest. in Jobischau 1770) war ein Schüler von Donner in Wien, hat dann in Italien gelernt, sich später in Mähren niedergelassen. Von seinen Werken werden genannt in der Holleschauer Pfarrkirche die Altarfiguren, das Grabmal des Grafen Rottal und die Skulpturen der Gruftkapelle, in der Annakirche die Altarfiguren. Hier wird er angeführt, weil er auch der Schöpfer der Skulpturen an einem Denkmal ist, wie sie nur die böhmischschlesischen Gebiete kennen, der großen Friedhofanlage in Strzilek, wo die Brüstung der Umfassungsmauer, die Freitreppe mit Figuren, Putten, Engeln, reliefierten Vasen geschmückt war. Es sind nur mehr wenige Reste erhalten.

Böhmen

Die Fruchtbarkeit der Barockzeit hält in Böhmen bis zum letzten Jahrhundertviertel an. Immer neue Namen bringen die Ausstellungen und die Einzelforschung. Wir müssen sie zunächst noch der Lokalgeschichte überlassen. Der Eisenberger Bildhauer Johann Adam Dietz (1671—1742) und sein Schwiegersohn Johann Wenzel Grauer gehören der Übergangszeit an. Jakob Eberle in Maschau (1718 bis nach 1780) und Karl Waitzmann in Kaaden (etwa 1738—80) haben in Nordwestböhmen fruchtbare Wirksamkeit entfaltet. Die stärkste Begabung unter den ländlichen Bildhauern scheint Anton Kuen gewesen zu sein, der für das Stift Osseg gearbeitet hat. Eine vorzügliche Kraft war ferner Johann Georg Lehnert, Bildhauer und Architekt in Troppau, der aus Regensburg stammt (nachweisbar 1729—71). Er hat die Sandsteinstatue des hl. Johann Nepomuk (1749) in Zossen, das Epitaph des Fürsten Karl von Liechtenstein in der Troppauer Pfarrkirche, Altäre in Morawitz, Schwansdorf u. a. geschaffen. Dem süddeutschen Spätbarock, dem er sich in seiner Jugend verschrieben hatte, ist er (wenn die mir zugänglichen Abbildungen seiner Werke ein richtiges Urteil zulassen) bis zuletzt treu geblieben. Der führende Meister in Prag war Ignaz Platzer (geb. 1717 in Pilsen, gest. 1787). Seit 1744 ist er in Prag nachweisbar. In diesem Jahre fertigte er die schöne Dreifaltigkeitssäule in Smečno. 1746 ist die Johannes von Nepomukfigur vor dem Ursulinenkloster in Prag entstanden. Genannt werden als Hauptwerke die dekorativen Skulpturen an Prager Palästen (ehem. Münzamt [Landesgericht] 1759, Palais Holz-Kinsky, Palais Piccolomini), weiter Parkfiguren in Schloß Dobřiš, in Jetřichovice. Nur mehr in Kopien erhalten die Gruppen vor der Prager Burg. Kirchenausstattungen: In der Stiftskirche zu Tepl fast die ganze Einrichtung. Die Hochaltäre in Mies (1762), in Rokytzan, im Stift Strahow. In St. Nikolaus auf der Kleinseite in Prag die Figuren der vier Kirchenlehrer, St. Ignaz und Franz Xaver (1769), weiß getönte Monumentalfiguren mit übertrieben pathetischen Gesten, schwammig überquellenden Formen, denen man aber Wirkung nicht ableugnen kann. Ebenso bezeichnend für den persönlichen Stil des Meisters, seinen verspäteten Barock, ist der Johannes von Nepomuk an der südlichen Außenseite des Prager Domes (1763) oder das Modell zur Gruppe des hl. Norbert der Karlsbrücke in der Strahower Stiftsbibliothek. (Dieser verspätete Barockmeister ist nicht identisch mit dem Louis XVI.-Bildhauer Johann Platzer, dessen Aufnahmestück, ein Relief „das Modellzimmer" [1772] in Budapest sich befindet.) — In der Spätzeit des 18. Jahrhunderts wird Andreas Schweigl in Brünn als renommierter Bildhauer angeführt. (Arbeiten in Rossitz, Zwittau, Brünner Dom, Jakobskirche, Obrowitz, Stiritnin, Sternber, Ungarisch Hradisch, Nikolsburg u. a.)

Steiermark

In Steiermark lebt der Bildhauer Thaddäus Stammel (geboren um 1700, wahrscheinlich in St. Martin bei Graz, gestorben 1765 in Admont), Sohn eines Bildhauers Georg Stammel. Er hat dann bei Schoy und einem Bildhauer Zeilinger gelernt, hat Italien bereist, ist sogar in Rom gewesen. Seit 1726 war er bis zu seinem Tode im Dienste des Klosters Admont.

Stammel ist trotz seiner Schulung in Italien der volkstümliche Bildhauer geblieben, mit allen Vorzügen und Schwächen, der geborene Erzähler, dem der breite Inhalt wichtig ist, der in seinen Reliefs sich nicht genug tun kann, der mit treuherzigen Anekdoten und Nebenfiguren die Szenen verbrämt, der zur burlesken Drastik greift, wie die gotischen Maler. Dabei ist ihm jeder Einfall gut genug, den er von anderen gesehen hat oder den ihm gleichzeitige Maler (wie Götz) geliefert haben. Manchmal glaubt man, daß ihm die altdeutsche Kunst besonders am Herzen lag, wenn wir die gleichen Greise mit Brillen erblicken, die wir von Cranach und den späten Niederländern kennen. Auf dem Relief: der Verrat des Judas (in Seitenstetten) und auf dem der Hölle (in Admont) ist die Figur des Teufels nach Dürers Ritter Tod und Teufel kopiert. Die schwere Pathetik, die laute Gebärde des Barock hat er bis in die Spätzeit des Rokoko bewahrt. Stammel ist der bravouröse Schnitzer und seine Sandsteinfiguren in Admont unterscheiden sich in der Energie von Licht und Schattenbewegung um keinen Grad von den gefaßten Holzskulpturen, die seine eigentliche Domäne geblieben sind.

Seine Werke sind zahlreich. Frühwerke, wie die fünfzehn Reliefs mit den Geheimnissen des Rosenkranzes (1726), der Schutzengel in Wildalpen (1731), die Figuren aus einer Kreuzigung in der Schulkapelle in Admont, mit der ergreifenden Figur der Magdalena, die Sandsteinaltäre in Admont, St. Blasius und St. Benedikt mit je zwei Seitenfiguren (die Frau mit dem Kind am Blasiusaltar scheint von Berninis Grab Urban VIII. angeregt),

33. Th. Stammel, Hochaltar in St. Martin bei Graz.
(Nach A. Mayr, Die Werke des Plastikers Jos. Th. Stammel.)

haben noch die Zeichen der spätbarocken, italienisierenden Form, mit einzelnen Zügen persönlicher Eigenart. Am Relief der Tabernakeltüre in Frauenberg (um 1736) wagt sich schon der volkstümliche Erzähler hervor und eine ganz selbständige Arbeit ist der Altar in St. Martin bei Graz (um 1738) (Abb. 33).

Ein volkstümliches Werk im Stil des deutschen Spätbarock. Kein akademischer Bildhauer hätte es gewagt, drei lebensgroße Pferde in verschiedener Haltung nebeneinander zu stellen. In der Mitte St. Martin, der richtige Bauernheld, der bolzengerade dasitzt, die Füße streckt und mit dem Arm deutet, mit dem er eben den Mantel geworfen hat, auf einem ruhig stehenden renaissancemäßig ganz von der Breitseite sichtbaren Trakehner, der ungeduldig mit dem Fuß scharrt. Links Saulus auf (verallgemeinertem) stürzendem Pferd, rechts St. Eligius, der alte Bischof mit Porträtzügen, der einem liegenden Pferd den Fuß anheilt.

Es folgen Heiligenfiguren St. Agatha, St. Agnes in Winklern (um 1740), in Kallwang (um 1742), worunter St. Anna und Maria als Fürbitterin für eine Aktfigur der armen Seele und zwei derbdrastische Reliefs, Christus vor Pilatus, der, mit dem goldenen Vließ ausgezeichnet, auf dem Throne sitzt und die Kreuzschleppung; acht Reliefs in Seitenstetten (1749), worunter Ölberg, Kreuzigung, Kreuzauffindung, Tod des hl. Benedikt, bei dem die Fabulierlust des erzählenden Bildhauers keine Grenzen findet; große Krippen in Kallwang (1742) und in Admont (1755), ganze Kompendien religiöser Erzählerkunst, wo außer der Anbetung der Hirten, der Könige, noch die Verkündigung, die Darstellung im Tempel in einen landschaftlichen Hintergrund verflochten sind, wie auf dem Bild Memlings. Die Figuren noch verallgemeinert, idealisiert, mit der prachtvollen Fassung jede ein Meisterwerk volkstümlicher Plastik. Die größte Aufgabe Stammels war die Dekoration der Bibliothek in Admont. In den Seitenschiffen überlebensgroße Eckfiguren der vier Evangelisten, die mächtigen Sitzfiguren von Moses, Elias, Petrus und Paulus, an den Schmalseiten riesige Reliefs, Christus im Tempel, Urteil des Salomon. Im Mittelschiff über der Galerie vier Allegorien nach Entwürfen von Götz (1746), die ewige Wahrheit, die göttliche

34. Th. Stammel, Die Hölle. Admont.

35. V. Königer, St. Johann Nepomuk. Spital am Pyrn.

Weisheit, die Klugheit, die Wissenschaft, im Untergeschoß die vier letzten Dinge. Der Tod, der den alten Pilger überrascht; das Gericht (signiert 1760), ein junger Mann erwartet bebend das Urteil Gott Vaters, der im Miniaturformat oben auf einem Regenbogen sitzt, während unten der Satan mit Brille das Schuldbuch wälzt; der Himmel, eine mit Sinnbildern geschmückte, selig lächelnde junge Frau wird von einem Engel emporgetragen; die Hölle, ein heulender, zorniger Mann reitet auf dem Teufel der Unlauterkeit in das Flammenmeer, umgeben von den Symbolen der Todsünden (Abb. 34). Die volkstümliche Kunst spricht mit dem Inhalt des Dargestellten zum Beschauer, die Form ist überladen. Man muß die Skulptur betrachten wie gotische Plastik, Bewegung und irrationale Formverflechtung ist hier wie dort die gleiche. (Die Gruppe des David im Kunsthistorischen Museum und die Figur eines hl. Sebastian in der Sammlung Röhrer in Augsburg sind keine Werke Thaddäus Stammels. Ob es einen Martin Stammel gegeben hat, wie die alte Signatur der Wiener Gruppe (1775) angibt, weiß man nicht.)

Gleichzeitig mit Stammel war in Graz Josef Schokotnigg Bildhauer, der 1731 einen Altar nach Rein lieferte, 1740 die Fassadenfiguren der Grazer Stadtpfarrkirche schuf. Er bildet stilistisch die Fortsetzung der Arbeiten von Schoy. Seine Werkstatt hat er 1756 an Veit Königer vererbt, der auch hier den munter fließenden Strom volkstümlicher Plastik in den Louis XVI.-Formalismus der Wiener Akademie überleitete.

Veit Königer stammt aus Tirol (geb. 1729 in Sexten), ist 1749 in die Wiener Akademie eingetreten, wo er unter Schletterer arbeitete, erhielt 1754 den 1. Preis, vor Hagenauer. Von 1756 an war er bis zu seinem Tod 1792 in Graz tätig, ohne die Verbindung mit Wien zu verlieren. 1769 wurde er Mitglied der Akademie und 1772 gehörte er zum Stab der Bildhauer um Beyer, die für Schönbrunn tätig waren. Vom Wiener Formalismus der Nach-Donner-Zeit hat sich Königer anfangs frei gehalten. Gewiß hat die akademische Schulung sein Schaffen

modifiziert; dabei bleibt ihm doch von seiner ländlichen Lernzeit soviel an rokokohafter Verve und frischer Ursprünglichkeit. Seine besten Werke stehen am Anfang seiner Tätigkeit. Die Gruppe der Verkündigung (im Joanneum in Graz 1756) hält zwar den Vergleich mit der gleichzeitigen Gruppe Günthers in Weyarn nicht aus, die formal ähnlich aber seelisch viel differenzierter ist; sie ist aber eine der reizvollsten Schöpfungen dieser Gegend. Die feine Süße des Rokoko ist durch die leichte antikische Note in den Gesichtern, durch die Klassizität des Standmotives noch gesteigert. In der Folgezeit beeinflußt die zahlreiche Produktion die Qualität, wie bei den Altarfiguren und den Aposteln in St. Veit im Vogau (gegen 1760). Bei den Standbildern der Immakulata in Maria Grün in Pöllau ist es immer der Kontrast der langsam fließenden, zügigen Röhrenfalten des Gewandes und der quer über den Körper gepeitschten Enden des Mantels, der wie bei den Bildhauern des Barock die Wirkung bedingt. Es bleibt immer eine leichte, stilistische Spannung nach der Art der Aufträge. Bei den Altarfiguren in Wildon (1766) und den Marmorfiguren an den Seitenaltären im Grazer Dom sind Standmotiv und Pose akademisches Louis XVI., das zerwühle Faltengerinsel, mit dünnen blitzenden Graten erscheint aber wie Übertragung bravouröser, volkstümlicher Schnitztechnik. Noch frischer ist der hl. Johann Nepomuk in der Gloriole am Chorbogen von Spital am Pyrn (Abb. 35). In den späteren Werken (Altäre in Weizberg, Kapfenberg 1772, Maria Rehkogel 1772 und 1779, Dreifaltigkeitsgruppe in St. Peter bei Graz 1775) merkt man das langsame Erschlaffen der Spannkraft, das Versinken in einer werktüchtigen Handwerklichkeit, die den künstlerischen Problemen aus dem Wege geht. In Schönbrunn hat Königer nach Beyers Modellen Mars und Minerva, Paris und Äskulap ausgeführt.

Tirol

In Tirol hat der frische Hauch aus dem Norden die Keime befruchtet. In der Malerei, in der dekorativen Plastik, der Stukkatur haben Künstler aus dem benachbarten Bayern Anregungen gebracht.

Bildhauer Sturm aus Füssen hat in Breitenwang im Lechtal Christus am Ölberg und Christi Geburt gefertigt. Der Bildhauer Franz Karl Fischer hat 1755 den Hochaltar der Pfarrkirche in Wilten geliefert. Der Hof hat für seine Arbeiten immer Wiener Künstler geholt. Für die Bedürfnisse des Landes standen bald genug einheimische Meister zur Verfügung.

Wir beginnen die Übersicht mit Bildhauern des Rokoko, die aus der Schule Permosers hervorgegangen sind. Nikolaus Moll (gest. 1751), der Meister der Figuren der Fassade der Wiltener Stiftskirche, des Apoll und der Diana im Treppenhaus (1728), der Feldherrnstatuen in den Nischen des Saales im Landhaus zu Innsbruck, ist ein Künstler der Übergangszeit, der immer die barocke Note wahrt.

In Südtirol hat sich Dominikus Molling (gest. 1761) aus Wengen nach Permosers Tod niedergelassen und meist für die Altäre des Teodoro Benedetti den plastischen Dekor geliefet. Im Dom in Brixen Alabasterfiguren von St. Peter und Paul, noch schwer pathetisch, gestikulierend, und zwei anbetende Engel am Hochaltar 1752. St. Christoph und St. Oswald am Johannesaltar (1756), in Enneberg St. Peter und Paul, in Wengen die zarte St. Katharina und St. Sylvester, in Andray eine Immakulata. Auch für Rovereto und sogar für Venedig soll Molling gearbeitet haben. Von Permosers Art ist in seinen Werken nicht viel zu sehen. Die spachtelförmig hingestrichenen Falten des Überwurfes am Mantel der ausgezeichneten Immakulata in Wengen erinnern an die Technik des Lehrers. Bei der schlanken, farbig gefaßten Holzfigur einer hl. sentimentalischen träumerischen Theresia aus Wengen (Brixen, Privatbesitz, Abb. 72 bei Tietze-Conrat) ist das Holz wie weicher Ton modelliert.

Die übrigen einheimischen Meister können wir wieder nur kurz zitieren. Johann Schneck (geb. 1724 in Imsterberg, gest. 1784 in Arzl bei Imst) soll zuerst in Potsdam (für Sanssouci) gearbeitet haben. In Tirol werden ihm zugeschrieben die Kanzel in Götzens (1769), der Altar in Ranggen. — Von Stephan Föger sind St. Johann Nepomuk und St. Florian in der St. Johanneskirche in Innsbruck (1732). — Von Franz Faber von Schwaz sind die Altäre im Dom zu Brixen 1756 und 1763/64. — Hans Reindl (gest. 1792) hat den Johann Nepomukaltar, zwei Altäre im Chor der Stiftskirche von Stams, Altäre und Kanzel der Pfarrkirche (1764) von Stams gefertigt. — Andre Kölle aus Fendels die Kanzel und vier Seitenaltäre in Stams (um 1725). — Von Josef Anton Sartori sind Seitenaltäre in Neustift bei Brixen (1770/71), die Alabastergruppe der Beweinung Christi mit Maria und Johannes in der Hofkapelle in Innsbruck. — Johann Berger (geb. in Stilfes bei Sterzing, gest. 1774 in Toblach im Pustertal) hat zuerst bei einem ländlichen Meister in Passeier gelernt, sich dann in Augsburg, wahrscheinlich bei Ingerl, in Salzburg und schließlich in Wien weitergebildet. Sein Aufnahmestück in die Akademie von 1769: „Pallas schützt einen Jünger der Kunst und tritt den Neid zu Boden" (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) hat uns seinen Namen wieder nahegebracht (Abb. 36). Die kleine Bleigruppe gehört zu den besten Probestücken der Wiener Akademie. Ein Thema der klassizistischen Allegorie, in der Auffassung, mit der

komplizierten Zusammenstellung von Aktfiguren, durchaus akademisch, Louis XVI. Die Durchbildung der schlanken, manierierten Körper hat graziöse Feinheit, weltmännische Eleganz. Nach der Rückkehr in seine Heimat mußte auch er sich sein Brot als „religiöser Bildhauer" verdienen. Der Hochaltar in Steinach am Brenner (um 1772, Datum des Altarblattes von Knoller) mit sechs überlebensgroßen, vorzüglichen Heiligenfiguren, mit der Verkündigung im Aufsatz, der in der Pfarrkirche in Ridnaun bei Sterzing mit den Altarfiguren der beiden Johannes, Zacharias und Elisabeth (um 1770), die Altäre in der Pfarrkirche von Neustift im Stubaital, von Brixen im Brixental, sind formal sichere, sogar ausgezeichnete Leistungen. Am Altar in Toblach, wo Berger während der Arbeit verstorben ist, sind nur die Giebelengel und die Reliefs am Tabernakel von seiner Hand.

36. J. Berger, Allegorie. Berlin, Deutsches Museum.

Besondere Erwähnung verdient der Bildhauer Franz Xaver Nißl (1731—1804). Nicht wegen der künstlerischen Bedeutung seiner Werke, — die bleibt manchmal sogar unter der Grenze von Handwerk und Künstlertum, — sondern als Einzelfall, und als Repräsentant der volkstümlichen Plastik mit einer ganz speziellen Tendenz. Ihr Charakteristikum ist der zeitlose Realismus, der sich mit den ursprünglichen Mitteln eindringlicher Schilderung der Tatsachen an den Beschauer wendet, der in dieser Umgebung von Ekstase und Bewegtheit, fremd, derb erscheint, der sich steigert zum krassen Verismus. Kaum hat der Meister aus der Atmosphäre höfischer Rokokokultur sich entfernt, scheint der Schulzusammenhang gelöst und das Ziel wird volkstümliche Einfachheit. Die formalen Zeichen der gleichzeitigen Rokokoskulptur, die gesteigerte ekstatische Bewegung, der Schwung der Gewänder, der Kontrapost, das Pathos, der leichte Akademismus in Anlehnung an die Louis XVI.-Antike, die Verfeinerung, die Idealität sind wie ornamentale Schnörkel abgestreift und es ist der Versuch gemacht, auf direktem Wege zu den verschütteten Quellen reiner Menschlichkeit, zur Darstellung des gefühlten Ausdrucks vorzudringen. Tatsächlich ist der Abstand von der Plastik der Umgebung nicht so weit, wie er auf den ersten Blick erscheint und man kann den Realismus auch anders erklären. Eine der Komponenten der neuen Bewegung des Louis XVI. ist frühzeitig ausgebaut, aber von einem volkstümlichen Meister, der sich an primitive Gemüter wendet.

Nißl hatte eine gute Schulung hinter sich. Er hat zuerst bei dem Bildhauer Georg Fritz in Hall gelernt, war dann 1750—55 als Geselle bei Straub in München, gleichzeitig mit Günther. Zusammen mit Weinmüller war er vorübergehend in Ottobeuren tätig, kehrte aber schon 1756 in seine Heimat nach Fügen im Zillertal zurück und begnügte sich mit dem engen Kreis seiner provinziellen Wirksamkeit. 1804 ist er dort gestorben. Frühe Arbeiten wie die Seitenaltäre in Stumm im Zillertal (1765) mit Reliefs der Steinigung des hl. Stephanus, der Stil der volkstümlichen Marterlszenen angepaßt. Von den Altarfiguren in Fügen (Pfarrhaus um 1773) ist der Johannes der Täufer zu rühmen, der mit rührender Einfachheit der Gebärden das Lamm an die Brust drückt. Er ist bekleidet mit dem Fell und einem sackartigen, geflochtenen Rock, der sich jeder Bewegung widersetzt, in Flächen fällt und kaum das Spielbein durchscheinen läßt. Die Textur dieses rauhen Stoffes ist mit aller Eindringlichkeit beschrieben, wie bei der Magdalena des Pedro de Mena im Prado. Die Grundierungsmasse ist zur Modellierung benützt und die ganze Figur ist naturalistisch polychromiert. Die Einfachheit, die Ein-

37. F. X. Nißl, Die Reue. Fiecht.

dringlichkeit der Beschreibung ist noch gesteigert bei den Beichtstuhlbekrönungen der Stiftskirche in Fiecht (um 1774). Es sind kniende Benediktinerfiguren als Personifikationen der Beichterfordernisse. Die Figur der „Reue“ ist hervorzuheben (Abb. 37). Der Mönch mit gefalteter Stirn, der in sich versenkt, zerknirscht an die Brust schlägt, plastisch ganz einfach gebildet, anscheinend ohne jede Absicht einer künstlerischen Organisation (nur das leichte Geflimmer der schnittigen Falten erinnert noch an die Schule) naturalistisch gefaßt, ist reine Ausdrucksfigur, verinnerlicht und wahr.

In der Umgebung der gleichzeitigen Skulptur wirkt diese Eindringlichkeit, die Gefühlstiefe ergreifend. Dieser extreme Realismus hat etwas Zeitloses an sich. Wir kennen ihn von Werken der spätgotischen Skulptur, er kommt ebenso vor in der gleichzeitigen volkstümlichen Kunst, er kommt vor in der spanischen Plastik. Immer leitet die Absicht, durch stärksten Effekt, durch Vorführung der Wirklichkeit, das Gemüt aufs tiefste zu erschüttern; der Realismus ist auch hier im Dienste der psychischen Wirkung. Aber von den Extremen des Verismus, die vor Surrogatstoffen nicht zurückschrecken, unterscheidet ihn eines. Es fehlt ihm das gewollt Suggestive. Es fehlt die Leidenschaft, die fanatische Inbrunst. An einer bestimmten Grenze der Verinnerlichung ist Halt gemacht.

In Werken der folgenden Jahre kommen handschriftliche Eigentümlichkeiten der Rokoko-Schule wie Atavismen wieder zum Vorschein und nur in der Einfachheit einer Gebärde dringt die wahre Natur des volkstümlichen Schnitzers wieder durch. Von den Seitenaltarfiguren der Wiltener Pfarrkirche ist der hl. Hermann Josef (Abb. 38) die stärker empfundene Figur. Es folgen Skulpturen in Schwaz (1786), in Uderns im Zillertal, St. Anna und Magdalena (um 1788), die Beichtstuhlfigur in Brixen i. Th. (um 1790), Kruzifixe in Fiecht (um 1775) und in Fügen (1802), die zeigen, daß der Meister den Anschluß an den herrschenden Klassizismus abgelehnt hat. Klassizistische Betrachter der Werke Nißls haben von einer „ägyptischen Manier“ gesprochen. Hinter dem seltsamen Ausdruck verbirgt sich das richtige Empfinden für die Wirkung der Primitivität, der einfachen, unkomplizierten Form, des ungekünstelten, unpathetischen Ausdrucks.

Salzburg-Bayern

Eine Reihe tüchtiger Bildhauer ist auch im Salzburgisch-bayerischen Grenzgebiet tätig.

In Salzburg selbst Josef Anton Pfaffinger (1684—1758) und sein Schüler Johann Wieser, Johann Georg Hitzl (tätig 1737—81) und Franz v. Paula Hitzl (1738—1819), der Meister der Hochaltarfiguren der Peterskirche.

In Tittmoning sitzt Georg Itzlfelder, in Trostberg Johann Kapfer, in Neumarkt Sebastian Eberl. Es ist in unserem Zusammenhang nicht möglich, auch nur die besseren Arbeiten zu nennen. Speziell Daten sind in der zitierten Lokalliteratur leicht zu finden.

In Ried sind die Schwanthaler. Franz Schwanthaler (1683—1762), der 1711 das Atelier seines Vaters übernimmt, in Lohnsburg, Waldzell, Andrichsfurt, Pötting, Altarfiguren hinterläßt. Leichter zugänglich sind die Gruppen der Beweinung Christi im Passauer Museum, in Linz, die Reliefs in Wien. Sein Sohn Johann Peter Schwanthaler führt die Werkstatt bis in den Klassizismus weiter (Altar in Hohenzell, Kreuzaltar in Aspach). Dessen Sohn Franz Jakob Schwanthaler (1760—1820) ist nach München ausgewandert, wo dekorative Skulpturen der Residenz seine schönsten Leistungen sind.

38. F. X. Nißl, St. Hermann Joseph. Wilten.

München

Das späte Rokoko bringt auch die Blüte der Skulptur in Bayern. Sie ist vielleicht die Blüte der deutschen Skulptur des Rokoko. Man kann zwar die bayerische Skulptur nicht dem Umfang nach mit der Österreichs vergleichen, wo der Maßstab von Anfang an monumentaler war, wohl aber nach der künstlerischen Bedeutung. Legt man den Nachdruck auf den Begriff „deutsches Rokoko", so muß die bayerische Skulptur an erster Stelle genannt werden, vor Österreich, wo nach Donner die Skulptur international gerichtet, akademisch, klassizistisch gefärbt blieb. Was die bayerische Plastik unterscheidet, das ist wieder die Volkstümlichkeit. Die enge Verbundenheit mit dem Boden, der die frischen Keime zum Wachstum gebracht hat. In dieser volkstümlichen Kunst treibt die Wärme barocker Bewegung auch dann noch zur letzten Stufe der Auflösung, als rings umher die Erstarrung des Louis XVI. einsetzte. Das Hauptthema ist nach wie vor, wie schon in der gotischen Zeit, der gefaßte Schnitzaltar, aber in der Auffassung der neuen Zeit, in einer neuen Vergeistigung, die sonst nirgend so zum Ausdruck kam. Gerade diese volkstümliche Kunst ist in den besten Werken ausgezeichnet durch Feinheit der Empfindung, durch graziöse Eleganz, in der man den Abglanz der höfischen Kultur des absolutistischen Zeitalters sehen möchte.

Die Fülle der Talente ist in dieser Zeitspanne erstaunlich. Wir beginnen mit Zeitgenossen Egid Asams, Meistern der Übergangszeit, mit ähnlichem Gang der Vorbildung, bei denen die Reaktion gegen die derbpackende Formenpathetik des Barock schon deutlich wird. Wenigstens in den besten Werken.

Johann Georg Greif ist, wie Asam, ein Schüler von Faistenberger. Er stammt aus Hörmannsberg bei Mehring, hat wahrscheinlich seine Lehrzeit in München verbracht. 1718 wurde er Meister, 1753 ist er in München gestorben. Durch archivalische Nachrichten sind nur Arbeiten einer kurzen Periode seiner Tätigkeit belegt. So der Hochaltar der Peterskirche in München (Abb. 39). Er ist Kollektivarbeit. Der Entwurf stammt von Maler Nikolaus Stuber. Das Modell hat Egid Asam gefertigt, der auch die Figur des hl. Petrus auf der Kathedra

39. J. G. Greif und Eg. Asam, Hochaltar der St. Peterskirche. München.

40. J. Dietrich, Figuren am Hochaltar in Diessen.

ausgeführt hat. Die disputierenden Kirchenväter, die um die Kathedra herumstehen, und die Engel des Aufsatzes sind von Greif (1733—49). Die Anklänge an Berninis Kirchenväter in St. Peter in Rom haben wohl Asams Modelle vermittelt. Wieviel im einzelnen vom Genie des Größeren in diese Figuren übergegangen ist, kann man heute nicht mehr kontrollieren. Diese gelassene Ruhe, diese Einfachheit der Gesten haben Asams Figuren sonst nicht. Wieder richtet sich einer der Kirchenväter appellierend an den Beschauer, so daß ein Gefühlsstrom Beter und Altar direkt verbindet. Von Greif sind in der gleichen Kirche die sitzenden Giebelfiguren der Kardinaltugenden auf dem Chorgestühl, antikisch frisierte Frauengestalten, die nicht recht wissen, was sie mit ihren Attributen anfangen sollen, und ein handwerklicher, kreuztragender Christus auf der Empore. Ausgezeichnete Werke der gleichen Zeit sind wieder die knienden und stehenden Engel an dem (ebenfalls von Stuber entworfenen) Hochaltar der Münchener Hl. Geistkirche (1730f.). Der Schulzusammenhang mit Faistenberger ist bei den großen Figuren der Apostel Paulus und Andreas in der Münchener Peterskirche unverkennbar. Für Greif gesichert ist noch die Orgel in Fürstenfeldbruck (1737), wo Maria, von fröhlichen Putten mit Musikinstrumenten umrahmt, die Bekrönung bildet. Von den Zuschreibungen sind hervorzuheben zwei geistreiche Kleinfiguren, die Allegorien von Pest und Krieg im Nationalmuseum (Abb. 41), wahrscheinlich Devotionalien nach einer Pestgefahr.

Über Joachim Dietrichs Leben wissen wir noch weniger. Er übernahm 1736 als Hofbildhauer die Stelle von Faistenberger in München und starb 1753. Sein Name ist verknüpft mit dekorativem Schnitzwerk, den Panneaux in den Reichen Zimmern der Residenz, mit den Schnitzereien des Residenztheaters und der Amalienburg, die er nach Cuvilliés Entwurf ausgeführt hat, den Türen der Hauptpost, die Gunetsrhainer entworfen hat,

dem Chorgestühl von St. Peter in München. Figürliches ist wenig bezeugt. Das Kruzifix mit der schmerzhaften Mutter Gottes im Bürgersaal würde an sich noch nicht verlocken, dem Autor weiter nachzuspüren. Um so mehr aber der Hochaltar der Klosterkirche in Diessen, der zu den großen Leistungen der bayerischen Plastik gehört. Seine Entstehungszeit ist nicht bekannt. (Das Altarblatt von Albrecht trägt die Jahreszahl 1738.) Der Entwurf ist von Cuvilliés. Auch wenn diese, vom Klosterchronisten etwas unbestimmt vorgebrachte Bemerkung richtig ist, die Selbständigkeit des Bildhauers wird dadurch nicht berührt. Der künstlerische Wert wird getragen von der figuralen Plastik, den überlebensgroßen Gestalten der Kirchenväter, den Reliefs am Säulenfuß mit Szenen aus dem Marienleben (Abb. 40).

41. J. G. Greif, Der Krieg. München, Nationalmuseum.

Die Architektur des Altares ist unmittelbar aus der Architektur des Raumes entwickelt. Sie wirkt in der Häufung der Stützen als gewaltiges Schlußtableau in dem feingliedrigen Kirchenraum. Die räumliche Intensität der stufenweise vorgebauten Säulen ist durch die Disposition der Figuren noch verstärkt. Schon die Figuren des Aufsatzes, Gott Vater und Sohn, der der Maria im Altarblatt die Arme entgegenbreitet, sind in verschiedene Ebenen verteilt. Von den vier Kirchenvätern sind zwei aus dem architektonischen Verband gelöst und auf eigenen Sockeln vor den Altar gestellt, mit dem sie inhaltlich und optisch verbunden sind. Die Bewegung greift über in den Raum. Sie wird in den Engeln des Aufsatzes zum kreisenden Wirbel. Diese Trennung und Verselbständigung der Teile, die durch Aufbau und Farbe doch wieder enge verknüpft sind, erscheint hier zum erstenmale in der bayerischen Plastik. Die räumliche Steigerung, die Auflösung bei starker Konzentration, ist gleichsam ein Symbol der stärkeren Auflösung der plastischen Form. Die blockmäßige Geschlossenheit der Permoserschen Kirchenväter, die man thematisch zum Vergleich heranziehen könnte, wäre hier in der Nachbarschaft der Asamschen Skulptur als unlebendig empfunden worden. Nur der Umriß behält noch eine gewisse Einfachheit. Die Masse ist von tiefen Schattentälern durchhöhlt und durch kleinteiliges, gratig gebrochenes, knisterndes Gefältel, durch seidig huschende Lichter (auf den Spitzen und dem Relief der Stickereien) in leichtes Geflimmer aufgelöst. In der ornamentalen Akkuratesse des Dekors, in der Ziselierung der krausen Locken, merkt man die routinierte Hand des Schnitzers dekorativer Panneaux. Sie dient hier einer besonderen Absicht: der Verfeinerung. Auch die Fassung der alabasterweißen Figuren vor der gelben, goldgehöhten Architektur verfolgt diesen Zweck. Bisher hatten Schnitzfiguren die traditionelle, illusionistisch bunte Farbe selten verlassen. Aus der gleichen Absicht resultiert auch das Pathos der Figuren selbst, die gedämpfte, leicht aufflackernde Bewegung, deren Gehaltenheit erst zum Bewußtsein kommt, wenn man an die stürmische Leidenschaft der Asamschen Plastik denkt. In dieser Verfeinerung von Form und Inhalt ist der Altar die Seele des feingliederigen Baues von Johann Michael Fischer. Er ist eine der wichtigsten Leistungen an der Schwelle des Rokoko, ein Wegweiser in die Zukunft.

Das volkstümliche Element behält das Übergewicht in den Skulpturen von Joseph Prötzner, des Meisters des Hochaltares und der vier Seitenaltäre in Fürstenfeldbruck. Warum dieser, erst um 1754 entstandene Altar schon jetzt genannt wird? Weil die barocken Elemente von diesen volkstümlichen, rückständigen Meistern bis zum Ende der Periode gepflegt werden, weil so ein Streiflicht fällt auf den Charakter der eigentlichen Rokokoskulptur. Prötzner ist in provinzieller Umgebung aufgewachsen, hat bei Bildhauer Seiller in Freising gelernt, ist dann nach München gekommen, wo es erst 1752 in die Zunft aufgenommen wurde und 1761 starb. Bezeugt sind Figuren in der Münchener Peterskirche, zehn Apostel, Christus und Maria, der Deckel des Taufsteins, ein Kruzifix mit der schmerzhaften Mutter Gottes. (Ein Brustbild des Papstes Pius VI. im Seitenschiff und die Kanzel sind von dem Sohne Prötzners.) Die Hyperbeln der barocken, volkstümlichen Kunst, die zwischen Pathos und Aufgeregtheit, zwischen Bewegung und Gestikulation, zwischen Charakterisierung und übertriebener Ausdruckskunst die Grenzen nicht ziehen kann, die die Falten in irrationale Bewegung bringt, ohne auf die Bewegung der Glieder Rücksicht zu nehmen, kennen wir von der Skulptur des Jahrhundertanfangs. Die zerrissenen Silhouetten von Zacharias und Elisabeth, Joachim und Anna zwischen den gewundenen Säulen des Altares in Fürstenfeldbruck erscheinen im monumentalen Zusammenhang wie verstärkte Schnörkel. Obwohl eine der Figuren, der Zacharias, fast wörtlich aus Raffaels Schule von Athen entnommen ist. Mehr beruhigt und geschlossen sind die Figuren an den Seitenaltären, von denen die Barbara und Margareta ohne Rückwirkung der Kunst eines Straub oder Günther nicht denkbar sind.

Der ekstatisch gesteigerte Barock der Asam und die aufgelöste Pathetik der volkstümlichen Tradition sind fruchtbare Fermente in der bayerischen Skulptur der Rokokozeit geblieben. Will man die Eigenart der bayerischen Rokokoskulptur nach Komponenten zergliedern, muß man auch auf eine dritte Strömung antikischer, tektonischer Richtung hinweisen, die seit dem frühen 18. Jahrhundert in der europäischen Kunst immer größere Bedeutung bekam. Vermittler dieser Richtung waren die Hofkünstler, Bildhauer, die in Frankreich gelernt hatten, und die Schule Donners in Wien.

Der Antwerpener Wilhelm de Groff ist 1714 durch Kurfürst Max Emanuel in Paris aus dem Dienste Ludwig XIV. angeworben worden. Er hat dann bis 1742 in München gelebt. Sein Hauptgebiet war die dekorative Bauplastik, die Rahmen, Armleuchter, Feuerhunde (in den Reichen Zimmern), der Bronzedekor für Türen, Möbel, die Stukkaturen (Nymphenburg, Pagodenburg, Dachau), Wandbrunnen (ein schöner Brunnen von 1717 ist im Nationalmuseum). Weiter kleine Bronzereliefs (eine Immakulata in Stift Nonnberg bei Salzburg, eine Madonna in der Münchener Hofkapelle). Dann Gartenfiguren. Von der früheren Ausstattung des Nymphenburger Parterres (bis 1737) mit Vasen mit figuralem Dekor aus vergoldetem Blei, Putten mit Emblemen der Jahreszeiten, wasserspeienden Tieren und der gerühmten Floragruppe an der Kaskade (nach Versailler Vorbild) geben nur mehr die Veduten von Beich und Stephan im Nymphenburger Schloß Kunde. Erhalten sind zwei Brunnen mit Putten (um 1722) in der Badenburg, und Putten mit Schwänen (1731) im Speisezimmer des Schlosses Brühl am Rhein. Auch die gut erfaßte und ausgezeichnet stilisierte Chinesengruppe im Treppenhaus von Brühl darf Groff zugeschrieben werden. Sind das immer noch dekorative Nebensächlichkeiten, es gibt auch Skulpturen, die auf eine höhere Wertung Anspruch machen. Die Reiterstatuette des Kurfürsten Max Emanuel im Nationalmuseum (signiert und datiert 1714) war ursprünglich wohl Modell für ein Denkmal, und ist erst nachträglich mit den Zutaten kleiner Bronzebüsten als Raumdekor hergerichtet worden. Groffs geistiges Eigentum ist dieses Reiterstandbild nicht. Es ist eine wortgetreue Kopie nach einer Statuette Martin van Bogaerts in Versailles, bereichert durch die fliegende Siegesgöttin und die Gruppe der Überrittenen am Boden. Die Marmorbüste Effners (im Nationalmuseum) scheint porträtgetreu zu sein, aber das Geistige des bedeutenden Künstlers ist zu kurz gekommen. Noch mehr schematisiert ist die Marmorbüste des jugendlichen Max III. Joseph. Der überlebensgroße Neptun aus Marmor an der Kaskade des Nymphenburger Gartens zehrt noch von den Reminiszenzen des Aufenthaltes in Paris. Das Vorbild findet sich in Daniel Marots Entwürfen für Bildhauer. So bleiben als Werke von selbständiger künstlerischer Bedeutung nur zwei Denkmäler.

Das Grabdenkmal des Bischofs Marquard von Kastell im Dom zu Eichstätt (1731) ist von Baudirektor Gabriel de Gabrielis entworfen. Die Absicht, formal und inhaltlich ein Pendant zu schaffen zum gegenüberliegenden Gemmingen-Denkmal des Hans Krumper ist klar. Die appellierende Pose des emporblickenden Bischofs ist absichtlicher Gegensatz zur ruhigen Versenktheit des Gemmingen. Sie ist nicht gerade glücklich, aber charakteristisch für die ganze Richtung. Künstlerisch noch bedeutender ist das Denkmal des Kurprinzen Maximilian von Bayern in der Wallfahrtskirche in Altötting. Eigentlich eine Votivgabe, gestiftet 1737 vom

Kurfürsten nach der Krankheit seines Sohnes, und deshalb auch in kostbarem Material ausgeführt. Die fast lebensgroße, getriebene Statue ist aus Silber. Groff selber hat über dieses „chef d'œuvre pour la ressemblance, l'attitude et le travail" einen Artikel in den Mercure de France lanciert, dessen Selbstlob nicht übertrieben erscheint. Die Gruppe ist nicht nur technisch ein Meisterwerk, sie ist auch ein Meisterwerk höfischer Feinheit. Unübertrefflich ist der Ausdruck chevaleresker Devotion, die mondäne Grazie um bewußte Frömmigkeit, die formensichere Eleganz. Diese Verfeinerung hatte man bisher im Lande noch nicht gesehen. Die Figur ist ein Musterbeispiel für die neue Idealität des Rokokomenschen, die von der französischen Gesellschaft ausgeprägt wurde, die von da aus in die internationale Kunst übergegangen ist.

42. W. Groff, Kurfürst Max Emanuel. Augsburg, Slg. Röhrer.

Die übrigen internationalen Wanderkünstler am Hof sind weniger von Bedeutung. Giuseppe Volpini war zuerst am Hofe des Markgrafen Wilhelm Friedrich von Brandenburg in Ansbach, hernach in Würzburg. Von 1715 bis zu seinem Tode 1729 war er Hofbildhauer in München. Sein Gebiet waren dekorative Stukkaturen (in der sala terrena in Schleißheim), Gartenskulpturen (Flora und Pallas in Nymphenburg); dekorative Bau-Skulpturen in Ottobeuren; die Magdalena der Magdalenenklause in Nymphenburg ist eine schwerfällige, handwerkliche Nebensächlichkeit. Es geht deshalb nicht an, mit Volpini eine Statuette des Kurfürsten Max Emanuel in Verbindung zu bringen, die in mehreren Ausführungen in Alabaster (zwei im Nationalmuseum, ein Fragment in Aachen) und ein Originalmodell in der Sammlung Röhrer in Augsburg erhalten ist (Abb. 42). Ein Volpini signiertes Brustbild des gleichen Fürsten (im Nat.-Mus.) zeigt die schwerere Hand. Für die Statuette und für ein ähnlich aufgefaßtes Modell eines stehenden Feldherrn in Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum) kann nur Groff als Autor in Betracht kommen. — Von Charles Claude Dubut (in München 1716—42) sind die figuralen Stukkaturen in Nymphenburg, Badenburg, Schleißheim und Wachsmedaillons des Kurfürsten Max Emanuel. Das beste Exemplar von 1725 in Berlin. In diesem Zusammenhang darf sein Name wenigstens erwähnt werden.

Der französische Einfluß war auf dem Gebiete der Skulptur doch nur eine Nebenströmung. In dem Lande, in dem nach wie vor der Schnitzaltar die wichtigste plastische Aufgabe war, hat man immer auf der heimischen Tradition weitergebaut. Die gegenreformatorische Kunst Italiens war noch für Asam die hohe Schule. Jetzt erlangte durch die überragende Persönlichkeit Donners die Plastik Wiens dogmatische Bedeutung. Die Hauptmeister des bayerischen Rokoko, Straub und Günther, haben in Wien gelernt.

Johann Baptist Straub (1704—84), ein Bildhauerssohn aus dem damals bayerischen Ort Wiesensteig in Württemberg, hat bei dem Hofbildhauer Gabriel Luidl ersten Unterricht genossen. Während der Wanderjahre hat er sich weitergebildet bei Christoph Mader in Wien, zu einer Zeit, als der wachsende Einfluß Donners der Wiener Skulptur die spezielle Note gab. Von Faistenberger berufen, kam er nach München zurück, wo er von 1735 bis zu seinem Tode 1784 eine ausgedehnte Tätigkeit entfaltete. Er besaß in München die größte Werkstätte für christliche Kunst. Die Zahl seiner Arbeiten, die schon zu seinen Lebzeiten Lippert im Augsburger Kunstblatt 1772 zusammengestellt hat, ist erstaunlich, aber auch ungleichwertig. Eine chronologische Übersicht ist hier vorauszuschicken.

Die Statuetten von St. Nepomuk und St. Aloysius (Abb. 43) in Wiesensteig (1739) sind reife Arbeiten des Rokoko. Im ruhigen Fluß der Draperien, in der rundlichen Modellierung, im klassischen Typus der

43. J. B. Straub, St. Aloysius. Wiesensteig.

Engel kann man noch eine Nachwirkung der Wiener Schule sehen. Etwa gleichzeitig die Tabernakelengel von St. Anna in München. Der Tabernakel in Fürstenzell (1741) ist eines der feinsten Werke Straubs (Abb. 44). Ein geschlossener Umriß und in diesem absichtliche Unsymmetrie in der Draperie, in der Bewegung der zartgliedrigen, in schmiegsamer Eleganz wie hingegossenen Engel, der drolligen Putten. Der Hochaltar (1745) hat durch die Entfernung der seitlichen Durchgänge an Wirkung verloren. Von den stehenden Engeln ist ein Paar nach Weltenburg gekommen. Es folgen die Tabernakel der Kreuzkirche, der Herzogspitalkirche in München, der Josephsaltar in Gauting und, wieder von größerer Wichtigkeit, die vier kleineren Diagonalaltäre in Berg am Laim.

Sie sind schon zum räumlich reduzierten, mit Draperien und Festons dekorierten Rahmenwerk geworden, vor dem die Altarfiguren tektonisch unverbunden stehen. Durch die korrespondierenden Bewegungen dieser Apostel, die in Alter und Temperament sich ergänzen, entstehen leise Bindungen, die sich über den ganzen Raum spannen. Ein Meisterwerk dekorativer Schnitzkunst ist die Kanzel. Dem Korpus ist durch die Betonung der Ecken noch einigermaßen tektonischer Halt gegeben. Der Schalldeckel ist ein freies, bewegtes Gebilde, wie eine Muschel, getragen von Hermen, bekrönt von Figuren, die in steiler Pyramide nach oben gipfeln. Schon beginnen die abstrakten Begriffe von Rhythmus und Bewegung sich zu Hauptfaktoren der Komposition zu verdichten, die Tektonik wird verschwommen, ersetzt durch Ponderation. Die jugendfrische Heiterkeit der Engel und Putten gibt der Skulptur den besonderen Ausdruck.

Ganz anders ein Werk höfischen Stiles, das Denkmal für Kaiser Karl VII. in Altötting von 1745, in der kalten Allegorie an Schemata des internationalen Stiles sich anschließend. So würde etwa Groff das Thema bewältigt haben. — 1746 das Rechberg-Denkmal in der Dreifaltigkeitskirche in München.

Etwa 1748 arbeitet Straub an den Seitenaltären der Klosterkirche Reisach, Flachreliefs im Rahmen, Übersetzungen von Gemälden. Von den vier Figuren in Tegernsee haben St. Rochus und St. Agatha die verfeinerte Psyche der Rokokozeit, die Dämpfung der Gefühle und entsprechend eine schmiegsame Weichheit der Form, die jedem starken Kontrast aus dem Wege geht; die milde Hingabe, die schwermütige Zärtlichkeit berühren wie gedämpftes Geigenspiel. — 1750 der St. Annenaltar in der Peterskirche, weiter die großen Seitenaltäre in Berg am Laim. Dann Hochaltar und Seitenaltäre in Grafing, von denen nur mehr vier Figuren erhalten sind.

Der Georgsaltar in Bichl (geliefert 1752 für 300 fl.) war als Thema besonders reizvoll. Die höfische Kunst hatte für das Reiterstandbild neue Schemata geprägt. Nur einzelne Züge sind in dieses volkstümliche Schnitzwerk übergegangen, das im springenden Pferd der alten Auffassung sich anschließt, die wir in München seit der Zeit des Manierismus kennen (Sustris). Donner hatte dem Thema neuen Inhalt gegeben. Später hat Straub im Hochaltar in Bogenhausen diese Prägung vereinfacht wiederholt. — Dazwischen wieder Grabdenkmäler für den hohen Adel, ganz international, fast möchte man sagen klassizistisch empfunden. Figuren trauernder Damen am Sockel, antikisch kostümierte Allegorien im Allerweltsgeschmack. So die Törringdenkmäler in Bogenhausen (1751), in Kloster Au (1755). Straubs Kunst ist nicht homogen. Sie war populär geworden, aber sie war doch nicht volkstümlich. Die barocke Tradition ist ganz abgeschwächt. Das Ornament schließt sich dem höfischen Rokoko eines Cuvilliés an, aber der Ausdruck der Figuren ist bürgerlich befangen. Die Skulpturen bleiben schwer, ruhig zurückhaltend, sie vermeiden auch barocke Bewegung und volkstümliche Drastik. Sie sind von Anfang an kühl, verstandesmäßig empfunden. Straub ist später mühelos zum Louis XVI.-Klassizismus übergegangen. — 1759 erhielt Straub den Auftrag, den Altar in Grafrath auszuführen. Beworben hatte sich noch Günther. (Entwurf in der graphischen Sammlung München.) Für die Ausführung hat Straub nicht seinen Entwurf zugrunde gelegt, sondern den seines Schülers. Von diesen Jahren an glaubt man eine Rückwirkung Günthers auf den Lehrer zu spüren.

44. J. B. Straub, Tabernakel.
Fürstenzell.

45. J. B. Straub, David. München,
Nationalmuseum.

Die reifen Hauptwerke Straubs sind in den Jahren um 1760 entstanden. Es sind Aufträge größeren Umfanges, Ausstattungen ganzer Kirchen. In der Subordination der Skulptur unter die räumliche Wirkung liegt ein besonderes Verdienst. Noch mehr, die Altäre greifen korrigierend ein, wo der Grundriß nicht ganz modernem Rokoko-Empfinden entspricht. In Schäftlarn sind die mittleren Seitenaltäre senkrecht zur Hauptachse gestellt; sie bringen in den Langhausbau den Zentralgedanken als übergeordnetes Motiv. Diese Seitenaltäre und der Hochaltar (um 1758) haben als räumlich wichtige Stützpunkte das obligatorische Architekturschema, aber modifiziert, durch asymmetrische Draperien aufgelöst. Das tektonische Gerüst ist bei den kleineren Seitenaltären vollständig verschwunden. Die Volutenpilaster begrenzen Flachnischen, deren untere Hälfte mit einer Relieffigur gefüllt ist. Die obere Hälfte ist mit dem leichten Streumuster von Wolken dekoriert. Figur und Aufsatz von je zwei gegenüberstehenden Altären korrespondieren. Über das Kirchenschiff hinweg sind die formalen Beziehungen gespannt; der Betrachter ist gezwungen, die korrespondierenden Figuren zusammenzulesen. Nicht nur das, die Relieffiguren des hl. Norbert und Augustin, Joseph und Nepomuk, die auch in Ausdruck und Bewegung als Gegenstücke gebildet sind, tendieren als asymmetrische, unvollständige Gebilde nach einer Seite; sie werden erst durch die Mittelachse des Raumes stabilisiert.

46. J. B. Straub, Bellona. München, Nationalmuseum.

Noch feiner ist die räumliche Synthese in Ettal (Abb. 9). Die drei Altäre jeder Seite der Rotunde bilden eine Gruppe. Die äußeren sind in der Asymmetrie des Rahmenwerkes unvollständig und ergeben erst mit dem mittleren Altar eine Einheit, in die auch die Figuren mit sich kreuzenden Gegensätzen von Rhythmus und Bewegung hineingespannt sind. Der mittlere Altar sucht als Ausgleich der Unregelmäßigkeiten in Draperie und Baldachin die ergänzenden Formen des gegenüberliegenden Altares. Der Grundgedanke der Architektur ist so vom Bildhauer aufgegriffen und mit feineren Fäden zu Ende gesponnen. Ein Zusammenarbeiten von Plastik und Raum, wie sonst nirgends, auch nicht bei Günther, der immer wieder sich selbst durchsetzen will. Die Figuren sind Teil eines räumlichen Ganzen, sie gehen unter in den leisen Bewegungsströmen, die den Raum durchziehen. Sie verbinden sich mit der Architektur des Altares, mit der Architektur des Raumes, zu einem einheitlichen Rhythmus, der den Beschauer mit weichen Akkorden einspinnt, wie Mozartsche Musik. In diesem Zusammenhang scheint auch die geistige Individualität der Figuren gemildert, soweit verschliffen, bis sich die Charaktere den dekorativen Kurven einschmiegen. Der Rhythmus der Gebärden ist bestimmt vom Rhythmus des Raumes. Impulsive Freiheit erweist sich im großen Zusammenhang als berechnete Geste, und die stille Versunkenheit der einen Figur ist Kontrastwert zur rhetorischen Aktivität der anderen. Nicht daß diese Gestalten in dekorativer Abstraktion aufgegangen wären. Aber das Pathos ist noch mehr gedämpft, gemildert, abgestimmt. Die Skala der Empfindungen ist nicht groß. Alle Figuren Straubs sind verträumt, müde, ja schon sentimental. Die Koketterie einer weiblichen Heiligen aus Günthers Frühzeit kennt Straub nicht. Die Agatha und Barbara in Ettal sind gerade, herbe, steifleinene Jungfrauen, denen das Geschick alle möglichen Gaben in die Wiege gelegt haben mag, nur nicht Grazie. Die melancholischen Männer entsprechen eher dem Ideal des Rokokoheiligen. Die Hingabe der Relieffiguren in Schäftlarn wirkt am ersten erlebt, gefühlt. Der schöne David mit der Harfe, im seidigen Levitengewand mit Schäferhut (Nationalmuseum) könnte in Stimmung und Form als Inbegriff Straubscher Plastik gelten (Abb. 45). Der pathetische Wellenschlag des Barock hat sich ganz gelegt. Nur der Faltenwurf zeigt Leben, als ob ein leichter Wind über die See kräuselte. Die flackernde Bewegtheit der Gewandzipfel wirkt wie die Lichter in einem Spätrokokobild, die auf die gebrochenen Farbtöne aufgesetzt sind. Psychische und formale Verfeinerung decken sich. Sie sind schon Ausdruck der neuen Zeit, die den Barock endgültig überwunden hat. Man wird durch die Gemälde Knollers auf den Altären Straubs daran erinnert, daß der Klassizismus der Louis XVI.-Zeit schon durch die Tore eingedrungen ist.

Den Übergang zur Stilistik des Louis XVI. hat Straub nur zögernden Schrittes gewagt. Einige Motive der Louis XVI.-Ornamentik werden angenommen (Hochaltar in Berg am Laim); die Bewegung erlahmt, die Falten gefrieren,

und die Neigung zur Tektonik findet Ergänzung in der naturalistischen Detaillierung des Nebensächlichen. (Tabernakel in Polling 1770). In den späten Arbeiten ist die Ausführung Gesellenhänden überlassen (Hochaltar in Bogenhausen 1773). Die letzten Aufträge, die Gartenfiguren in Nymphenburg (1771), Statuen im Treppenhaus der Hauptpost (1774) bringen mit antikischen Themen den Zwang, zur neuen Kunst Stellung zu nehmen. Das Resultat ist ein abgeschwächter Klassizismus, der mehr vom Münchener Manierismus des 17. Jahrhunderts an sich hat, als von der Antike. Es steckt schon ein Körnchen richtiger Anschauung in der falschen Zuschreibung von Straubs Figur der Bellona (Abb. 46) im Nationalmuseum an Hubert Gerhard.

Straub leitet die Blütezeit der bayerischen Rokokoskulptur ein, die an intensiver und extensiver Wirkung nur mit der bayerischen Spätgotik verglichen werden kann. Seine Schüler verteilen sich über ganz Süddeutschland. In Bayern sind Günther, Christian Jorhan, Roman Anton Boos tätig. In Schwaben Joseph Streiter, der nach Straubs Entwurf die Altäre in Wiesensteig ausgeführt hat, und Joseph Weinmüller, auf den wir später zurückkommen werden. Bei Straubs Neffen und Schüler Messerschmidt ist die bayerische Schulung in Wien veredelt worden. Franz X. Nißl ist nach Tirol gegangen. Nicht als Schüler bezeugt ist Franz Xaver Schmädl in Weilheim, der stilistisch von Straub abhängig ist.

47. J. Günther, Maria. München, Nationalmuseum.

Die bayerische Skulptur des späten Rokoko gipfelt im Werk des Ignaz Günther (1725—75). Auch Günther ist im Handwerk aufgewachsen, er ist Sohn eines Bildhauers in Altmannstein, hat sieben Jahre (etwa 1743—50) bei Straub gelernt. Dann ging er auf die Wanderschaft und zuletzt für kurze Zeit nach Wien, wo er sich zum Abschluß der Lernzeit 1753 den akademischen Preis holte. Seit 1753 blieb er in München. Von einem besonderen Einfluß der Wiener Schule kann man nicht sprechen. Wichtiger war die Verbindung mit Egell in Mannheim, den Günther 1751, während der Wanderjahre besucht hat. Egell ist Schüler Permosers. Permoser steht noch im Zusammenhang mit Bernini. Diese kunstgeschichtliche Linie ist von Bedeutung. Die Elemente der barocken Auflösung in Berninis Kunst, die von Permoser in eigenwilliger, nordischer Auffassung verstärkt, von Egell in das dekorative Rokoko gemildert waren, erblühen in Günthers Werk zur letzten Verfeinerung.

Günthers Werk ist die letzte Stufe im Entwicklungsprozeß der barocken, deutschen Skulptur, der Abschluß an der Schwelle des Klassizismus. Fäden der internationalen Entwicklung kreuzen sich; italienischer Barock, höfisches französisches Rokoko und Louis XVI. Gesinnung verbinden sich mit gotisierender, deutscher Volkskunst; bestimmte Tendenzen der barocken Form finden hier erst jetzt die Erfüllung. Zu einer Zeit, als die allgemeine Entwicklung schon neue Wege gehen wollte.

Nicht als bürgerlicher Meister will Günther gewertet werden, der abseits vom Weg der internationalen Entwicklung aus der lokalen Tradition erwuchs, sondern als „Virtuose", wie damals der Ausdruck lautete, der übersah, was die vorhergehenden Geschlechter geleistet hatten; der auch als Theoretiker tätig war und sich über die rationalen Grundlagen seiner Kunst Rechenschaft zu geben suchte. Das ist schon Louis XVI.-Anschauung. Volkstümlich an seiner Kunst ist der kirchliche Auftrag, volkstümlich ist auch das Material, die bunt gefaßte Holzschnitzerei, die erst die letzten Frei-

48. J. Günther, St. Johann Nepomuk. München (Privatbesitz).

heiten und Feinheiten erlaubte. Diese volkstümliche, mit allen Fasern in der Tradition verankerte Kunst ist aber umgeformt in der Feinheit des internationalen Zeitstiles, den die höfische Atmosphäre der Hauptstadt bedingte. Die klassisch-tektonischen Komponenten dieses Zeitstiles, in dem sich die Abklärung der Schule Donners und die Eleganz des Rokoko mischen, sind als leichter Einschlag immer zu verfolgen, in den typisierten Gesichtern, in der rundlichen Weichheit und Richtigkeit der Modellierung, in den Motiven der Stellungen. Auch die farbige Erscheinung der Holzskulptur ist geändert. Der Illusionismus der Fassung ist abgeschwächt, oft nur auf die Fleischteile beschränkt und nach Mitte des Jahrhunderts bringt die polierweiße Fassung in Alabastermanier sogar eine Angleichung an die Steinplastik. Aber diese Elemente des frühen Louis XVI. bilden nur den Unterton und die bewegte Auflösung, die sich von der volkstümlichen Tradition und der Kunst Egells nährt, überwiegt. Günther hat über die kirchliche Kunst den weichen Glanz einer feinsinnlichen Eleganz gebreitet, er hat sie durchsetzt mit weltlichen Zügen einer raffinierten Kultur, er hat den Stil der kirchlichen Dekoration zu einer Verfeinerung gebracht, die unerreicht geblieben ist. Sein Werk bringt die letzte Freiheit in der Vergeistigung von Material und Farbe, von Licht und Schatten, es ist geistvoll, nervös, raffiniert; es gibt auch die letzte Auflösung bis zur Grenze des Ätherischen und Morbiden.

Die künstlerische Entwicklung Günthers ist vom Verfasser an anderer Stelle ausführlich geschildert. Hier können nur die wichtigeren Daten und Werke angemerkt werden. Die einzelnen Stationen der Lernzeit sind aus Zeichnungen (darunter besonders wichtig Skizzen nach Skulpturen der Münchener Manieristen, die wieder den Zusammenhang mit der Kunst von vorgestern beweisen), aus Kopien nach der Antike (Borghesischer Fechter im Nationalmuseum, Mediceische Venus 1753 bei Prof. Prandtl in München) und nach Egell (Relief Johannes des Täufers von 1751 im Nationalmuseum) leicht zu überblicken. Alle diese Nachahmungen sind Wege zum Erwerb neuer Mittel. Der persönliche Stil ist schon in den Jugendarbeiten ausgeprägt. Ein Tonrelief der Maria im Strahlenkranz von 1746 (München, Nationalmuseum) **(Abb. 47)** steht in der weichen Grazie, in der malerischen Zartheit schon ganz isoliert in der gleichzeitigen Münchener Rokokoskulptur. Das lächelnde Köpfchen mit halbgeschlossenen Augen, deren schattende Lider durch leichte Striche markiert sind, launisch auf die Seite gewendet, ist umhüllt von der knitterigen Draperie, die wie Seide über den Arm fällt, den ovalen Rahmen reizvoll überschneidet und mit dem Freiraum Verbindung bringt. Der Ausdruck ist trotzdem unnahbar, wie bei einer Madonna Tiepolos. Erst zehn Jahre später hat Bustelli Ähnliches gemacht. Donner erscheint daneben hart und im Ausdruck typisiert, Egell barock.

Gleich nach der Rückkehr nach München beginnen die kirchlichen Aufträge, die dann das Hauptfeld von Günthers Tätigkeit geblieben sind. Zunächst hat es den Anschein, als ob Günther alle Errungenschaften akademischen Wissens als wertlosen Ballast über Bord werfen wollte, als ob diese kirchlichen Themen den Anschluß an die barocke Tradition automatisch herbeigeführt hätten: Die Berührung mit der Kunst Asams ist bis in die Spätzeit zu verfolgen. Entlehnungen von Motiven werden wir öfter feststellen müssen. Unterschiede sind jedoch von Anfang an. Ein neues Lebensgefühl durchpulst diese Gestalten in leichteren, beruhigten Rhythmen, die Verfeinerung des seelischen Lebens geht leidenschaftlicher Aktion aus dem Wege, eine müde Zartheit des Empfindens legt sich wie ein Schleier auf den Ausdruck. Die Bewegungsmotive sind anders geworden, das Schweben und Tänzeln ist bevorzugt und die Eleganz der Kostümie-

Ignaz Günther, Verkündigung.
Weyarn.

rung, die moderne Detaillierung fast mondänen Charakters, verleiht besonders den Frauenfiguren etwas vom Eindruck des Preziösen. Dem entspricht die Verfeinerung der plastischen Form, die Verringerung des Volumens, die Abschwächung räumlicher Ekstasen, die manieristische Schlankheit der Proportionen, die Auflösung des Gewandes in feines, gebrochenes Gefältel.

Frische Frühwerke Günthers sind die Magdalena im Starnberger Museum (1755), zu der der Holzbozzetto im Nationalmuseum München erhalten ist, der hl. Nepomuk in Berlin, mit dem ein Modell, signiert 1761, in Münchener Privatbesitz (Abb. 48) zu vergleichen ist, der Mariahilfsaltar (1756) und zwei andere Altäre der Münchener Peterskirche. Dazu Altäre in Benediktbeuren (1759), Johanneskirchen (um 1760), Engel in der Sammlung Lippert in München, im Städel in Frankfurt, die Figur eines Chronos im Nationalmuseum, Grabdenkmäler in St. Peter in München, in der Asamkirche (1758). Dieser Grabstein, für ein Kind bestimmt, charakterisiert besonders den Geist des späten Rokoko. Reminiszenzen aus der antiken Mythologie und christliche Ideen sind zu einer lustigen Symbolik verbunden. Am Sockel der Inschrifttafel ein Putto, der eine Spindel in der Hand hält, der Körper ganz verzogen vor Schmerz, weil der Knochenmann mit der Schneiderschere den Lebensfaden abschneidet. Am Rande eine weitere Allegorie der Vergänglichkeit. Puttenköpfchen, die Seifenblasen in die Luft fliegen lassen. Auch die Tragik des Todes gibt Anlaß zur Darstellung eines lustigen Intermezzos, das witzig wirkt wie eine Pointe.

49. J. Günther, St. Kunigunde. Rott am Inn.

In den frühen sechziger Jahren sind Günthers Hauptwerke entstanden, die Altäre und Skulpturen in Rott am Inn (1762) und Weyarn (1763). Für Rott am Inn hat Günther die ganze Ausstattung entworfen, ausgeführt hat er nur den Hochaltar und zwei Seitenaltäre. Der Zusammenklang von Architektur und Ausstattung macht Rott zum schönsten Kirchenraum des späten Rokoko in Bayern. Ein Teil fügt sich in den anderen, wird selbständig oder löst sich auf. Nur die Altäre des Zentralraumes haben stärkeren Akzent durch die Architektur. Sie sind nicht Raumabschluß, sie öffnen sich und treten in den Raum hinein. Sie bieten den Altarfiguren Podeste in verschiedenen Ebenen mit verschiedenen Achsen. Die Figuren entfalten sich auf dieser Bühne in loser, wie zufälliger Verbindung und die vorderen Figuren des Hochaltares, St. Heinrich und Kunigunde, haben sich vom architektonischen Verband befreit und stehen frei im Raum. Diese Entfaltung der Figuren ist mit größerer Freiheit gelöst, wie bei Dietrich in Diessen. Das Freie, Zufällige der Anordnung ist bei den Altären der kleinen Kapellen betonte Absicht. Die Figuren stehen da, ohne Verbindung mit dem Rahmen des Altarblattes frei auf ihrem Sockel. Sie wirken bei der eingehenden Detaillierung mit den Spitzen, Maschen, Krausen und der kalten Bemalung wie vergrößerte Porzellanfiguren; wie Dekorationsstücke ohne Zusammenhang mit der Architektur, die ihren Platz auch wechseln können. Gerade diese blumenhafte Beziehungslosigkeit erweckt den Eindruck des Liebenswürdigen, Heiteren, Zufälligen, den

50. J. Günther, St. Petrus Damianus. Rott am Inn.

der Raum fordert. Entsprechend ist auch die plastische Organisation dieser Figuren. Sie sind freier, natürlicher, und wenn man das Wort hier gebrauchen darf, naturalistischer als alles vorhergehende. Der „Naturalismus“ ist aber besonders zu verstehen, er ist identisch mit einer weltlichen Modernität des Ausdrucks und einer Differenzierung der Gefühle, deren Feinheit das frühere Rokoko nicht verstanden hätte.

Der hl. Papst Gregor ist der müde, resignierte, alte Mann. Sein Pendant ist der geistig bewegte Petrus Damianus, der hl. Kardinal im zinnoberroten Habit, der höfische Abbé, der überlegen, mit blasiertem Lächeln auf den Lippen, über die vorgeschobenen Schultern hinweg auf den Beschauer blickt (Abb. 50). Kein Zweifel, daß das höfische Porträt der Nachahmer Berninis die Stellung angeregt hat. Das schmale, bartlose Gesicht mit den kalten Augen hat deutliche Spuren von Lebenserfahrung; der echte Prälat der Aufklärungszeit. Die Figuren am Leonhardialtar, St. Isidor, der etwas heldenhafte Bauer in der Tracht des 16. Jahrhunderts und St. Notburga, das dralle, melancholische Bauernmädchen im Zeitkostüm, verkörpern die Idylle.

Bei den Figuren des Hochaltares mußte Günther zu anderen Mitteln des Ausdrucks greifen. Schon die alabasterweiße Fassung schlägt einen ernsteren Ton an. Die Dreifaltigkeit im Aufsatz ist umringt von Engeln in momentaner Aktion; die Gewänder flattern als ob ein Sturmwind die Region der Himmlischen durchbrauste. Die beiden Bischöfe seitlich des Altarblattes, die Patrone des Bistums, die Vermittler mit der gläubigen Gemeinde, sind schon erdennäher, ruhiger. Es sind mächtige Gestalten mit wuchtigen Gebärden. Schwere und Pathos sind Ausdrucksmittel des Barock; aber die nervöse Lebendigkeit der durchfurchten Gesichter, die vibrierende Bewegung der Oberfläche sind Stigmata des Rokoko. Die Patrone wenden sich direkt an den Beschauer. Der hl. Benno deutet mit seinem Attribut, dem Fisch, auffordernd zur Verehrung auf das Altarblatt, während der hl. Korbinian mit beruhigender Handbewegung, als wolle er zum Schweigen mahnen, auf das Volk herabblickt.

Wieder eine Stufe tiefer, zu beiden Seiten des Altares, mitten im Klerus, der hier fungiert, stehen die beiden Stifter. St. Heinrich, der Kaiser in Renaissancerüstung, von innerer Erregung durchbebt, ganz Ausdruck, blickt leidenschaftlich zum Altar. St. Kunigunde ist dargestellt, wie sie eben die Feuerprobe besteht (Abb. 49). Mit zierlicher Gebärde rafft sie den faltigen Mantel an der Hüfte auf, die vorgestreckte rechte Hand hält kokett mit den Fingerspitzen das Szepter. Würdevoll und zugleich fraulich zart tritt sie auf die golden glühende Pflugschar. Mit unsäglicher Vornehmheit schwebt sie dahin, der Oberkörper weicht zurück, der Kopf ist geziert gewendet, der Mund in leichter Erregung halb geöffnet, die Augen sind fast geschlossen. Kostüm, Haltung und Ausdruck preziös. Die sensible Verfeinerung hat hier einen Grad erreicht, den nur das feinnervige

51. J. A. Feuchtmayer, Putto. Neubirnau.

52. J. Günther, Putto. Augsburg, Slg. Röhrer.

53. J. Günther, Putto. Weyarn.

Zeitalter noch miterleben konnte. Für diese Verfeinerung mußte der plastische Ausdruck erst gefunden werden. Die gratig gebrochenen Falten, die die Gewänder in seidig knisternde Bewegtheit auflösen, die Stofflichkeit in der Charakterisierung des Details und die Modernität der höfischen, gezierten Gesten sind Mittel der plastischen Darstellung, die mit der volkstümlich bravourösen Schnitzkunst eine selbstverständliche Verbindung eingeht.

Von Günther ist in Rott noch ausgeführt die Büste des hl. Anianus. Von gleicher Geschlossenheit und Feinheit sind einige etwa gleichzeitige Hausfiguren, St. Maria mit pointiertem Gesicht, müden Augen (in München am Unteranger und in der Sammlung Röhrer in Augsburg). Auch die Büste des hl. Petrus im Nationalmuseum gehört in diese Jahre.

Die gleiche geistige Freiheit und künstlerische Vollendung, wie die Skulpturen in Rott, haben die besten Werke in Weyarn (1763). Als ob ein gütiges Geschick den reifen Künstler in den Jahren der Schaffensfreude mit einem unerschöpflichen Born der Phantasie gesegnet hätte, so neu und selbständig erscheint jedes Werk. Der Tabernakel des Hochaltares ist eine glänzende, geistreiche Erfindung. Auf der rechten Seite des Gehäuses kniet ein großer Engel mit dem Weihrauchfaß, auf der anderen Seite fällt vom Aufsatz her eine schwere Draperie herab, wird von einem Putto aufgerafft und strömt dann knitterig gebrochen, in Lambrequins endigend, herab. Alle ererbten Normen feierlichen, tektonischen Gleichgewichtes sind selbst beim kirchlichen Gerät über Bord geworfen. Der Aufbau hat eine leichte Rokoko-Eleganz, den Beigeschmack raffinierter Salonkunst, die durchaus weltlich wirkt, die sich gerade dadurch dem festlichen Schaugepränge des katholischen Kultus angleicht.

Die lebensgroße Gruppe der Verkündigung am Chorbogen (Tafel IV) ist ein Hauptwerk Günthers. Raffinierte Feinheit der Form und zarteste Empfindsamkeit des seelischen Erlebens sind verbunden mit dem Ausdruck einer tändelnden, leichten Grazie, die nur die späte Rokokozeit als kirchliche Kunst dulden konnte. Was hat Günther aus dem bekannten Thema gemacht? Eine momentane, zugespitzte Aktion, eine ätherische Wundererscheinung. Wie der schöne Engel im Panzerkorsett, überlegen lächelnd wie ein Kavalier, tänzelnd, auf die Jungfrau zurauscht und ihr die Botschaft des Allerhöchsten zuflüstert; einen Fuß hat er auf der Wolke, den anderen schlägt er noch nach rückwärts, einen Flügel breitet er noch aus, den anderen hat er schon halb

eingezogen. Die wirbelnde Bewegung streift hart die Grenzen des plastisch Möglichen. Absicht ist die Schilderung der subtilsten, seelischen Regungen, des Widerstreites der Gefühle bei der Jungfrau, die freudig erschrickt und zugleich voller Ergebung ist in den Willen Gottes. Halb auffahrend, halb kniend steht sie da, der schlanke Leib ist in einer Kurve bewegt, wie eine Blume, die im Winde schwankt; das linke Knie ruht noch auf dem Schemel, der rechte Fuß ist schon leicht aufgestützt, die rechte Hand rührt sich mit unbewußter, triebhafter Geste, die feingliedrigen Finger krampfhaft eingezogen, die linke Hand ist voller Hingabe an das Herz gelegt, das Gesichtchen ist gebeugt, die großen Augen sind niedergeschlagen. Es ist, als ob der Gedanke der Ergebung in das göttliche Wort schon das Herz ergriffen habe, während die Glieder dem Wechsel der Überraschungen noch nicht folgen können. Diese Empfindsamkeit des Erlebens war nur in einer Zeit verständlich, die von Geßners Idyllen (1756) und Goethes Werther (1774) begrenzt ist. Man begreift auch, daß es Mühe kostet, sich in die Schönheit des — durch modernen Anstrich verdorbenen — Werkes hineinzusehen, in dem sich die Freude an einer feinnervigen, zarten, gefühlvollen Kunst mit mondäner Eleganz und volkstümlicher Einfalt verbindet.

Das Gegenstück zur Verkündigung, die Pietà, greift in andere Saiten des Gefühls. Ein Werk von tiefer Verinnerlichung und zugleich von auffallender formaler Vereinfachung, in der man einen Nachklang der Strenge der Wiener Schule zu sehen glaubt. Vorbild ist die Komposition von Donners Relief der Pietà im Münzamt in Wien, aber mit Änderungen, die wieder Günthers volkstümliche Art charakterisieren. Zugeständnisse an die volkstümliche Pathetik sind der trauernde Putte, das Schwert in der Brust Mariens und das Kreuz mit den Engelsköpfchen. Der reguläre Umriß der Gruppe ist unauffällig immer wieder durchbrochen und diese Freiheiten sind ebenso berechnet wie der Kontrast des weichen Fleisches und des brüchig knitterigen Faltenwurfes, oder der Fluß der Linien, die auf der einen Seite leicht aufwärts drängen, auf der Gegenseite, von der Spitze des Dreiecks aus, herabfallen, als wollten sie das kraftlose Sinken des Hauptes Christi begleiten.

Gleichzeitig mit diesen Hauptwerken ist noch eine Reihe von Skulpturen in Weyarn entstanden, die wir hier nur kurz zitieren können. Durch modernen Anstrich verdorben ist auch die schöne, schlanke Tragfigur der Immakulata. Gute eigenhändige Werke sind ferner die Seitenfiguren am Altar der Jakobskapelle, St. Leonhard und St. Sebastian, Werkstattarbeiten dagegen die Engel, das Kruzifix im Hauptschiff und die schmerzhafte Mutter Gottes in der Leonhardskapelle. Ganz entzückend (man kann diesen banalen Ausdruck hier nicht vermeiden) sind die Putten am Tabernakel eines Seitenaltares und in der Sakristei. Kein Bildhauer der Rokokozeit hat diese niedliche Grazie herausgebracht, das patschige Kindergebaren, das Stoffliche im malerisch-verschwimmenden, weichen Fleisch (Abb. 53).

In die Zeit der Arbeiten von Rott und Weyarn dürfen wir auch die kleine Immakulata in Attel setzen (Tafel II). Es ist ein Werk von unbeschreiblicher Feinheit, das Urbild zartbewegter Rokokoschönheit. Das weiße Kleid fällt wie schwere Seide in wenigen Steilfalten herab, die immer wieder durchbrochen und aufgelockert sind von knitterigen Bruchfalten, wie die Draperie auf einem Bilde Tiepolos. Es gibt verschiedene Wiederholungen dieser Erfindung aus Günthers Werkstatt (Altötting, Berlin, München.) Wieder anders im Motiv die Immakulata der Sammlung Lippert in München, die zart wie ein silberiger Hauch, luftig wie ein befreiendes Aufatmen, prachtvoll bewegt, mit ausgebreiteten Armen auf einer Wolke dahinschwebt, als ob sie sich zum Fluge erheben wollte; das ekstatische Temperament des Barocks in der Verfeinerung des späten Rokoko. (Von dieser Wirkung hat eine neue Restaurierung allerdings fast nichts mehr übrig gelassen.) Fast pathetisch ist die Erzählung auf dem großen Relief der Marter des hl. Sebastian in Neubeuren, wo der Heilige direkt einer manieristischen Bronze nachempfunden scheint. Solche Altäre mit Reliefs an Stelle des Altarblattes, die Straub bevorzugt hat, sind bei Günther Ausnahme. Vielleicht liegt der Grund darin, daß er für seine Skulptur stärkere, räumliche Resonanz verlangte. Nicht zufällig fallen auch in diese Zeit des Übergangs zum Louis XVI. die intensiveren Anlehnungen an die Kunst Asams. 1761 hat sich Günther das Portal der Asamkirche abgezeichnet (Städt. Sammlung München). Der Hochaltar in Altenhohenau (1761) hat nicht nur die gewundenen Säulen, die man sonst vermied, er arbeitet auch mit starker, räumlicher Differenzierung in der Aufstellung der Figuren in verschiedenen Ebenen unter gleichzeitigem Wechsel in der

Fassung der Figuren, illusionistisch bunter Bemalung und denaturalisierender Silberfassung, mit energischer Ausnützung von Licht und Schatten, mit verstärkter Pathetik der Seitenfiguren (Abb. 54). Ähnlich ist der Hochaltar in Talkirchen bei München aufgebaut, der noch deutlicher an Vorbilder Asams erinnert. Die Mittelfigur und die Seitenfiguren des Altares sind gute Werke der Münchener Spätgotik. Nicht aus Sparsamkeit hat Günther diese Skulpturen gelassen, sondern aus dem Gefühl einer geistigen Verwandtschaft. Die barocke Spätgotik geht leicht homogene Verbindung ein mit dem Spätbarock.

Beim Hochaltar in Neustift (1765f.) sind die Blumengirlanden mit Putten zwischen den Säulen des Altares dem Hochaltar Egid Asams in Osterhofen entlehnt. Die Figuren der Kirchenfürsten St. Petrus und Paulus haben das schwere, pathetische Temperament, das wir von den Figuren der Barockzeit gewöhnt sind; aber es ist doch etwas anderes, es ist gehaltener, es ist schon durch die Verfeinerung des Rokoko hindurchgegangen, es ist Ausdruck einer neuen Zeit, die die Sinnlichkeit des Rokoko überwunden hat und von neuem um religiöse Innerlichkeit und Ernst ringt. Modern, empfindsam sind die Ordensheiligen am Fuße der Säulen, St. Norbert und St. Augustin. St. Augustin hält das brennende Herz vor sich, das vom Pfeil der Gottesliebe durchbohrt ist und blickt verzückt nach oben, sein Mund ist geöffnet zu einem Lächeln ekstatischer Hingabe, der Körper ist von konvulsivischen Bewegungen erschüttert. Die Versinnlichung des Symbolischen, das brennende Herz als Motiv der Bewegung, die tektonisch willkürlichen, rein sensitiven Gebärden hat auch Asam geliebt; aber er hat sie mit ausdrücklichem Pathos dargestellt. Straub und die anderen Bildhauer der Rokokozeit kennen diese Tiefen der Empfindung nicht. Die ekstatische Auflösung, ist seit Greco nicht mehr so dargestellt worden, dieses erschütternde Aufreißen der Abgründe seelischen Lebens hat sonst niemand gewagt; nur die volkstümliche Skulptur hat Ähnliches. Die Feinheit der Schilderung, die Empfindsamkeit des Seelenlebens ist Ausdruck des beginnenden Louis XVI. Man muß sich allerdings an die Modelle Günthers halten, wenn man die ursprünglichen Absichten sehen will.

54. J. Günther, St. Paulus. Altenhohenau.

Die Modelle zu den beiden Ordensheiligen sind in Berlin (Kaiser Friedr.-Mus.), zum Paulus in München (Prof. Pruska). Sie geben uns Günthers Handschrift in ihrer impulsiven Kraft, mit den persönlichen Abkürzungen, die nur der routinierten Hand eines genialen Künstlers liegen. Die Formen sind gesättigt mit Ausdruck und gerade in dieser aphoristischen Prägung, die alles gibt und doch der Phantasie soviel zur Ergänzung übrig läßt, ungemein wirkungsvoll. In der Kirche zu Neustift sind auch vier Seitenaltäre und das Chorgestühl von Günther. Von den Figuren muß die hl. Helena hervorgehoben werden, die in der Auffassung das reifere Gegenstück ist zur Kunigunde in Rott am Inn. Noch einmal hat Günther die beiden kaiserlichen Patrone dargestellt in der Klosterkirche in Mallersdorf (1770). (In diesem Jahr erhielt Günther eine Zahlung von 200 fl. Das frühe Datum in meiner Monographie ist zu korrigieren.) Der Aufsatz des Mallersdorfer Altares bringt eine Vision, das apokalyptische Weib vor einer Strahlensonne, so wie sie der Johannes des Altarblattes in der Verklärung sieht. Die Verwischung des Tektonischen ist in ähnlicher Form bei Altären von Straub, aber diesen Grad der Auflösung kennt sonst nur noch Asam. Die Ähnlichkeit des Themas mit dem Fresko von Troger in Altenburg ist nicht reiner Zufall. Auch die halb kniende Immakulata in Berlin, die mit der Maria des Aufsatzes Ähnlichkeit hat, darf um diese Zeit gesetzt werden.

In den letzten Jahren Günthers häufen sich die meisterhaften Werke. Die Form wird mehr abgeklärt, der Ausdruck verfeinert, sensibler, überzart, mehr passiv.

55. J. Günther, Altar in Starnberg.

Vom klassizistischen Formalismus übernimmt Günther nur einzelne Motive der Louis XVI-Ornamentik, der Architektur. So bei den Türen und dem ehem. Chorgestühl der Frauenkirche (1772), von dem eine stattliche Anzahl von Reliefs erhalten ist (Frauenkirche und Privatbesitz München), beim Chorgestühl der Peterskirche (1767), bei der Kanzel des Bürgersaales in München. Die figurale Skulptur bleibt bewegt, malerisch in der flimmerigen, schnittigen Behandlung der Gewänder, im vibrierenden Leben der Oberfläche und räumlich. Bei Aufträgen, die inhaltlich den Anschluß an die Antike nahelegten, wie den Parkfiguren in Nymphenburg (1770f.) versagte Günther. Wie selbstverständlich und frei erscheint daneben die gleichzeitige Schutzengelgruppe im Bürgersaal.

Beim Hochaltar in Starnberg (zwischen 1765—70) mag man eine leise Neigung zum Klassizismus aus der Art herauslesen, wie die freie Beweglichkeit der Plastik durch die ruhigen Linien des Aufbaues gebändigt ist, wie das Zerfließende der Skulptur durch die klare Einfachheit der übergeordneten Form zusammengehalten wird (Abb. 55). Die Figuren der hl. Familie sind um die Weltkugel gruppiert, schmiegsam eingebunden in einen klaren, geschlossenen Umriß, der die trockene geometrische Strenge des Louis XVI. vermeidet und durch kleine Unregelmäßigkeiten den Reiz der Atektonik läßt. Ein Wohllaut der Form, die in großen Zügen angeordnet, sich immer wieder in kleinteiliges Gerinnsel auflöst. Der inhaltliche Kontrast im Ausdruck der Hauptfiguren ist auf die Seitenfiguren übertragen, aber im Wechsel, so daß eine Kette sich kreuzender Gegensätze den Aufbau eng verknüpft. Diese Gegensätze klingen auch bei den Putten und Engelsköpfchen nach. Beim genauen Zusehen erscheinen alle Zufälligkeiten als Berechnung. Die Synthese des Rokoko ist auch jetzt noch erhalten geblieben. Gegen Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre ist auch der kleine Katharinenaltar der Peterskirche in München entstanden

mit den graziösen, überfeinerten Figuren der hl. Katharina und Margareta. 1774 wurden Kanzel und die reizvollen Seitenaltäre in Bogenhausen bezahlt. — Das umfangreichste Werk Günthers wäre der Hochaltar der Klosterkirche in Ettal geworden, wenn er zur Ausführung gekommen wäre. Erhalten ist nur der Entwurf von 1772, die Skizze zur Himmelfahrt Mariä. Sie ist im starken Pathos der Figuren, im hinreißenden Schwung der durchgehenden Linien das verfeinerte Gegenstück zu Egid Asams Altar in Rohr. Das letzte Werk Günthers ist die lebensgroße Pietà in Nennigen (in Württemberg 1774), zu der auch das meisterhafte, subtil durchgearbeitete Modell (München, Privatbesitz) (Abb. 56) erhalten ist. Die Komposition ist die gleiche wie bei der Gruppe in Weyarn, mit dem Unterschied, daß alles volkstümliche Beiwerk weggelassen ist. Trotzdem ist die volkstümliche Note gewahrt. In der stärkeren Betonung des Ausdrucks berührt sich Günther sogar mit gotischen Skulpturen in der Art der Tegernseer Pietà (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum). Der eigentliche Unterschied gegenüber dem älteren Werk liegt nicht bloß in der formalen Vereinfachung, mehr noch in der Verinnerlichung. Nicht die pathetische Apostrophe soll zum Beschauer sprechen, die Intensität des Ausdrucks will zum Miterleben zwingen. Alles Spielerische der Rokokokunst ist verschwunden, abgeklärt zu ergreifender Einfachheit. Kurz vor seinem Tode hat Günther alle zeitlichen Bedingtheiten abgestreift und sich zur ruhigen Größe durchgerungen.

56. J. Günther, Beweinung Christi (Modell). München, Privatbesitz.

Bayerisches Land.

Erstaunlich das Schauspiel der plötzlichen Entfaltung der Kunst im ganzen Lande. Als ob über Nacht ein warmer Frühlingshauch die Knospen zum Blühen gebracht hätte. Mit einem Male haben die alten, ländlichen Zentralen, die sich seit der Gotik mit handwerklichen Kräften zufriedengegeben hatten, wieder Meister von Bedeutung. Die kleinen Bächlein der ererbten Tradition, die nun wieder laut und lustig auf dem Lande dahinplätscherten, erhalten aus der höfischen Kunst der Hauptstadt Zuflüsse, die allmählich das provinzielle Niveau umfärben und veredeln. Aus dieser Mischung von volkstümlicher Einfachheit und höfischer Verfeinerung, von warmem Gefühl und vornehmer Allüre, von seelischer Einfalt und raffinierter Kultur, von rustikaler Religiosität und preziöser Weltlichkeit entstehen einige der schönsten Leistungen der Rokokoskulptur. Allerdings, wer sie genießen will, muß mit empfänglichem Sinne an sie herantreten. Für moderne Augen ist es nicht leicht, ihren Wert zu erfassen.

57. Wenzeslaus Jorhan, Hl. Blasius. Landshut, Dominikanerkirche.

In Landshut ist der Aufstieg der fruchtbaren Bildhauerfamilie der Jorhan zu danken. Der ältere Wenzeslaus Jorhan (etwa 1695—1752) hatte noch in Griesbach im Rottal eine renommierte Werkstätte. Er ist wahrscheinlich durch die Schule der gotisierenden Barockmeister des Innviertels und des Passauer Bildhauers Götz hindurchgegangen. Seine frühen Werke, Seitenaltäre in Fürstenzell, Hochaltar, Kanzel und Seitenaltäre in Seligental bei Landshut (1732—34), der Hochaltar in Anzenberg bei Eggenfelden (1746), der Hochaltar der Dominikanerkirche in Landshut (um 1747) haben die scharfgratige Knitterigkeit, die mit der Axt gespaltenen, unbearbeiteten, splitterigen Falten, die exaltierte Bewegtheit, die ungeschlachte Monumentalität, die die Werke dieser gotisierenden Barockmeister charakterisiert (Abb. 57). Die Stilistik der Ornamentik seiner Altäre weist mehr nach München. Mit Asam hat er auch in Dorfen bei Erding (ca. 1748) zusammengearbeitet. Den Frauenfiguren gibt eine spröde Anmut und schwerfällige Koketterie eigenartigen Reiz (Thyrnau bei Passau, St. Barbara und Margaretha).

58. Christian Jorhan, Hl. Barbara. Landsham.

Sein begabter Sohn Christian Jorhan d. Ä. (1727—1804) hat bei seinem Vater, dann in München bei Straub gelernt. Dort hat er die entscheidenden Eindrücke empfangen. Die folgenden Wanderjahre, der Aufenthalt in Riedlingen bei Christian, in Salzburg bei Pfaffiger, in Augsburg bei Ignaz Verhelst haben an seinem Stil wenig geändert. Sind die Figuren an den Seitenaltären in Landsham bei Erding wirklich Frühwerke seiner Hand (1756), dann darf man seinen Mitgesellen bei Straub, den wenig älteren Günther, als wichtiges Vorbild nennen (Abb. 58). Die nervöse Kleinteiligkeit der Form, das zitterig seidige Faltengeflimmer, die flatterige Bewegtheit der Draperie sind Vorzüge des plastischen Stiles der jüngeren Generation. Straub hat diese Gefühlswärme, die Auflösung in der Ekstase noch nicht. Günther steht viel näher. Die bravouröse Schnitztechnik, die Durchhöhlung der Masse sind dem eigen, der im Handwerk aufgewachsen ist. Von der Straubschen Werkstätte sind außer den Frauentypen die ornamentalen Versatzteile, die Engel, Vasen, in den frühen Ausstattungen beibehalten. 1755 hat sich Christian Jorhan in Landshut niedergelassen und hat dann die Kirchen der Umgebung mit Altären und Skulpturen versorgt. Ihr Wert ist sehr verschieden. Belangloses Werkstattgut steht neben Schöpfungen von ungewöhnlicher Feinheit, rustikale Plattheit wechselt mit mimosenhafter Zartheit der Empfindung, gebannt in nervös aufgelöste Form. Wo die angeborene Künstlerschaft sich dem Zwang eines angespannten, alltäglichen, routinierten Handwerkertums entringen kann, da gelingen Werke, die zu den Perlen der deutschen Skulptur des 18. Jahrhunderts gehören. Der heilige Johannes in Maria Talheim, der sich willenlos dem Anhauch des Göttlichen überläßt, dessen Körper und Gewand von dem leisen Lodern und Glühen des Gefühls wie aufgezehrt erscheint (Tafel V), die wissend lächelnde Maria der Verkündigung in Buchbach (1771), die mit koketter Drehung des Körpers sich der Taube zuwendet, die gotisch stille Schmerzensmutter in Altheim (1780), der pathetisch gestikulierende Johannes in Altenerding (1767) die edle Gruppe der trauernden Maria und Johannes (Abb. 59) sind Schöpfungen, die ihrem Meister einen hervorragenden Platz in der Geschichte der deutschen Skulptur sichern. Allerdings, die Skala der Gefühle ist eng. Die Wiederholung der gleichen Affekte von Inbrunst, Hingabe und Ekstase ermüdet und läßt bald einen leichten Zweifel an der Echtheit der Empfindung aufkommen. Günther ist viel tiefer und reicher. Am meisten hat Jorhan die geradezu ungeheuerliche Produktion geschadet. Von 1756—90, bis weit in den Klassi-

Chr. Jorhan, Hl. Johannes.
Maria Talheim.

zismus hinein, ist fast Jahr für Jahr eine neue Ausstattung entstanden. Trotz der Louis XVI.-Gesinnung kann man von einer klassizistischen Periode bei ihm noch nicht reden. Wenn er die Louis XVI.-Ornamentik übernimmt, ändert das wenig am Charakter seiner Skulptur. Will man „Hauptwerke" anführen, kann man außer den genannten noch die Kreuzigungsgruppe in Gars (etwa 1765), die Ausstattung von Reichenkirchen bei Erding (1756ff.), die Figuren auf den Seitenaltären in Mariathalheim (1764—70), am Hochaltar in Rappoldtskirchen (1785) nennen. (Der handwerkliche Bildhauer Johann Michael Hirnle muß aus der Liste der Künstler wieder verschwinden. Die Zuteilungen in der „Münchener Barockskulptur" muß der Verfasser wieder streichen. Einer der Fälle, wo eine bestimmte archivalische Nachricht auf falsche Wege geführt hat.)

59. Chr. Jorhan, Maria und Johannes. München, Slg. Wilm.

In Straubing war Matthias Obermaier ein Bildhauer von Rang (1719—99). Er stammt aus Meidling bei Rain, hat wahrscheinlich in Augsburg gelernt, hat sich 1749 in Straubing als Stukkator und Bildhauer niedergelassen. Seine Werke in Straubing (St. Jakob, Treppe zur Kanzel 1753, Altärchen im Oberschwesternhaus, Christus Salvator in St. Veit, Hochaltar in Azlburg 1787, in der Bürgerspitalkirche 1784) geben trotz ihrer guten Qualität noch nicht das Recht, ihn ausführlich zu zitieren. Aber der Schöpfer der vier Altäre in Windberg (1786) muß hier genannt werden (Abb. 60). Es sind ganz köstliche Werke. Sie haben in der Skulptur des 18. Jahrhunderts eine Stellung wie etwa Dominikus Zimmermanns Schöpfungen in der Architektur. Volkstümliche Phantastik, ungewöhnlicher Reichtum an Erfindung, Louis XVI.-Naturalismus, drastischer Witz und Religiosität haben einen Bund geschlossen. Was da an schnurrigen und ernsten Einfällen zusammengetragen ist, die aber alle inhaltliche Bedeutung haben, die alle inhaltlich sich auf den Titular-Heiligen beziehen, und wie diese Motive doch durch eine sichere, ornamentale Phantasie zusammen ehalten werden. Man muß die Abbildung sprechen lassen. Eine Beschreibung ist nicht möglich. — Auf ornag entalem Gebiet liegt die Stärke des (in Kemnath geborenen) Johann Baptist Modler in Kößlarn (Fürstenzell, Suben, Passau Residenz), der aber auch ausgezeichnete Werke angewandter Plastik hinterlassen hat, wie stukkierte figurale Deckenreliefs (Residenz Passau und a. a. O.), die Altäre in Rotthof. — Der Bildhauer Jakob Schnabel von Burghausen hat in Raitenhaslach gute Seitenaltäre (um 1740) geschnitzt. — Aber wo anfangen, wo enden? In jedem größeren Nest sitzt ein Handwerker, der mit irgendeinem Werke eine erstaunliche, künstlerische Höhe erreicht. Da die plastische Produktion noch viel reicher ist als in der Gotik, können nur einige Orte als Beispiele genannt werden.

In Eichstätt hat Matthias Seybold (geb. 1696 in Wernfeld, tätig bis etwa 1760) den wertvollen Hochaltar des Domes gefertigt (um 1750), der jetzt in Deggendorf steht. Bei ihm hat wahrscheinlich Joseph Anton Breitenauer gelernt (1722 85), von dem die Reliefs im Kapitelsaal und Grabdenkmäler im Eichstätter Dom sind (Dompropst Wilhelm von Schönborn 1770, Roth von Schrökenstein 1774, Kagerek 1781). Wieder ragt ein Werk aus der ganzen Produktion heraus. Der Altar im Bürgersaal zu Ingolstadt mit den Patronen der Fakultäten (um 1763). Auch Johann Jakob Berg, der Bildhauer und Stukkator in Eichstätt (tätig etwa 1747—85, Residenz, Hofgarten, Mariensäule; Plankstetten, Hirschberg, Beilngries, Mühldorf), muß in diesem Zusammenhang genannt werden.

60. M. Obermaier, Altar in Windberg.

Größere Bedeutung hat Passau. Die Reihe der wichtigeren Meister des 18. Jahrhunderts beginnt mit Joseph Hartmann, dem Meister des Hochaltares in Vilshofen 1715. Sein Geselle ist Joseph Matthias Götz (geb. in Bamberg 1696, in Passau seit 1713; seit 1715 ansässig in St. Nikola bei Passau; gest. 1760 in München). Auch er kommt vom volkstümlichen, gotischen, aufgelösten Barock und ringt sich erst spät zu einer mehr weltmännischen, gehaltenen, mehr internationalen Formensprache durch. Die Alabasterfiguren an den Altären in Paura bei Lambach (1723) haben nicht die künstlerische Freiheit, die volkstümliche Unbekümmertheit, den motivischen Reichtum der gefaßten Holzfiguren an den Altären in Vilshofen (1715/17), in Aldersbach (1723—28) (Abb. 61). Die Ausstattung von Aldersbach, an der der ältere Jorhan mitgearbeitet hat, ist eine der erfreulichsten Leistungen des ländlichen bayerischen Rokoko. Bedeutende Schöpfungen seiner Hand sind der Choraltar in Zwettl (1730), die Altäre in Maria Tafel (1732—39), die Dreifaltigkeitssäule und Altäre in Krems (1732—38) und in der Straubinger Karmelitenkirche (1738—42). 1742 hat Götz seinen Beruf als Bildhauer und Unternehmer aufgegeben und ist als Ingenieur und Architekt in die bayerische Armee eingetreten. In den zwei letzten Jahrzehnten seines Wirkens sind vielleicht noch einige Elfenbeinarbeiten (Augsburg, Sammlung Röhrer) entstanden.

Seine Werkstatt übernahm sein Geselle Joseph Deutschmann (geb. 1717 in Imst, gest. 1787 in Passau). Die Kanzel und Beichtstühle in Aldersbach (1748), die zwei östlichen Seitenaltäre und Beichtstühle in Michaelsbuch (1751), Bibliothek in Fürstenzell, Altäre in Himmelberg, Rettenbach (1760), Hochaltar (1763), Kanzel und Seitenaltäre (1782—84) in Thurnstein, das Chorgestühl in Vilshofen (um 1760), acht Altäre in Asbach (um 1780), der Marienaltar in St. Salvator bei Ortenburg (um 1780), der Hochaltar in Engelhartszell, Figuren in Suben (Abb. 63), dürften seine wichtigeren Werke sein. Er hat den barocken Überschwang noch mehr gemäßigt, die Bewegung gestillt, den Ausdruck verfeinert, bleibt aber bis in seine letzte Zeit, in Werken, die zeitlich schon der Periode des frühen Klassizismus zugehören, der volkstümliche Schnitzer des ländlichen Rokoko.

Der Abstand vom frühen Klassizismus der Louis XVI.-Zeit, die barocke, deutsche Note wird offenbar, wenn man die gleichzeitigen Werke von Joseph Bergler (1718—88) damit vergleicht. Bergler hat in Salzburg bei Pfaffinger und später unter Schletterer auf der Wiener Akademie gelernt, wo er 1750 den Preis erhielt. Mit seinem Gönner, dem Fürstbischof von Thun, ist er 1762 von Salzburg nach Passau gezogen. Die Figuren an der Fassade und im Stiegenhaus der Passauer Residenz, die Grabdenkmäler der Bischöfe Rabatta und Lamberg im Dom sind Arbeiten des Louis XVI. Der hl. Sebastian in Thyrnau erscheint unter den niederbayerischen Rokokofiguren wie eine akademische Aktstudie (Abb. 64). Reizvoll ist die Kleinplastik in der Auferweckung des Lazarus in Schloß Zeil (1760), Abrahams Opfer und Hagar mit Ismael (Wien, Barockmuseum), miniaturenhaft durchgeführte Alabastergruppen, Kabinettstücke aus dem Geiste der späten Donnerschule geboren.

In Aibling war seit 1759 Joseph Götsch (gest. 1791) ansässig. Er war Mitarbeiter Günthers bei der Ausstattung von Rott am Inn. Einzelne Altarfiguren, wie der hl. Sebastian (Abb. 65), die hl. Elisabeth, die hl. Ottilia und

61. J. M. Götz, Tabernakel in Aldersbach.

62. J. M. Götz, Immakulata (Hausfigur). Passau.

Clara sind bestimmt nach Modellen Günthers gearbeitet. Die graziöse Feinheit hebt sie weit über das Niveau der anderen Arbeiten von Götsch in Reichersberg, Aibling, Prutting (wo nur mehr die Altarbekrönung erhalten ist). Auch bei den Altären in Vogtareuth (1772—73) hat Götsch einen Gedanken Günthers (Altäre in Harlaching) weiter entwickelt. Die kleinen Altarblätter werden von Reliefengeln gehalten, die vom einem eigenen Rahmen umschlossen sind, den die Seitenfiguren flankieren. Das Nebeneinander verschiedener Grade, Relief, Freiplastik und Gemälde erinnert an die Technik des illusionistischen Fresko.

In der alten Kunstzentrale Weilheim, die seit der Renaissancezeit dem Lande viele tüchtige Schnitzer geschenkt hatte, war Franz Xaver Schmädl der führende Meister (geb. 1705 in Oberstdorf, gest. 1777). Er hat sich 1754 in Weilheim ansässig gemacht, wo er in die Werkstätte des Dürr hineinheiratete. Er ist ein Ausläufer des Münchner Rokoko. Die Klöster der Voralpenlande, die Kirchen im südwestlichen Altbayern und im schwäbischen Grenzgebiet wurden das Absatzgebiet für seine Kunst, die in den besten Leistungen eine sehr beachtenswerte Höhe erreicht: Hochaltar und Seitenaltäre in Rottenbuch (1738), die Figur von Judith und Wolf (um 1760); Peiting, die vorzüglichen Figuren von St. Johannes der Täufer und Johann Evangelist (um 1760) (Abb. 66), die aus dem Gesamtwerk durch ihre besonderen Qualitäten herausfallen; weiter Altäre in Inning, Dietramszell, Wessobrunn, Andechs (Kreuzaltar 1753), Habach (1753), Murnau (um 1768), Schongau (1755), Garmisch (1752), Hohenpeißenberg (1750), Oberammergau (1762), Weilheim (Rastaltar 1765, St. Michael im Chor) u. a.

Zwischen Weilheim und Schongau liegt Wessobrunn. Der kleine Ort ist im 18. Jahrhundert eine Zentrale künstlerischen Lebens gewesen, die ihre Kräfte weit hinaus, über ganz Europa geschickt hat. Bis nach Warschau, Petersburg, Athen sind Wessobrunner geholt worden. Die Anfänge dieser Ansiedlung von Stukkatoren geht zurück bis in das 16. Jahrhundert. Den Höhepunkt erreichte sie im 18. Jahrhundert. Das künstlerische Niveau hob sich immer mehr, der rein ornamentale Dekor wurde mit plastischen Motiven durchsetzt. Die führenden Meister haben sich schließlich ganz der figuralen Plastik zugewandt. In unserer Geschichte der Skulptur können nur einige der bekanntesten Namen angeführt werden.

Johann Baptist Zimmermann (1680—1758) ist als Stukkator und Hofmaler in München gestorben. Er

63. J. Deutschmann, Hl. Michael. Suben.

64. J. Bergler, Hl. Sebastian. Thyrnau.

war ein umfassendes Talent, ebenso gut im Ornamentalen wie im Figürlichen, dem er in seinem Werke nur eine nebensächliche Rolle einräumte. Sein Gehilfe bei der Ausstattung der Reichen Zimmer der Münchener Residenz war Johann Georg Üblherr (1700—63). Er wurde Hofstukkator in Kempten, hat dort die Fürstenzimmer der Residenz des Fürstabtes dekoriert (um 1745), auch den Laurentius- und Marienaltar im Dom geschaffen (vor 1748). Noch feiner, freier als die guten Mittel- und Seitenfiguren dieser Altäre sind die Statuen an den Altären in Wilhering in Oberösterreich (1744—50), wo Johann Michael Feichtmayr mitarbeitete. Nach dem Vertrage mußte Üblherr die Statuen am Hochaltar mit eigener Hand fertigen. Auch bei der Altarplastik in Amorbach (1748—50), wo wieder beide Meister tätig waren, darf der Hauptanteil Üblherr zugesprochen werden. Ausgezeichnete Spätwerke seiner Hand sind die Altarfiguren in Engelszell (um 1758) (Abb. 67). Die Frage nach der stilistischen Herkunft dieses Stuckstiles ist nicht allzuschwer zu beantworten. Das Vorbild der älteren italienischen Stukkatoren in Ottobeuren, in Südbayern überhaupt, ist in der Schulung bei Zimmermann und unter dem verstärkten Einfluß der heimischen Tradition immer mehr abgewandelt worden, bis auch hier Selbständigkeit erreicht war. Die leichte, wellig fließende Modulation des Faltenwurfes ist schon bei ihm mit freieren Elementen durchsetzt. Persönliche Note ist die Beherrschtheit des Ausdrucks, die Ruhe, die feine Zurückhaltung in der Lösung der statuarischen Aufgaben. Den letzten Schritt in der Auflösung der Form, den die freie Architektur und die ungezügelte Ornamentik gefordert hätten, hat er nicht gewagt.

In der Louis XVI.-Zeit ist Thassilo Zöpf (1723—1807) einer der führenden Meister. Seine reizvollen Altäre in St. Georgen bei Diessen, in Polling, Fürstenfeld sind aber ganz Ornament, aufgelöst, die figurale Plastik ist nur ein Teil der Komposition. — Selbständiger ist die figurale Skulptur des Thomas Schaidhauf (1735—1807). Die bewegten, manieriert kraftvollen, expressionistischen Apostelfiguren in Fürstenfeld (1761—63) erinnern an Werke Feichtmayrs. Abgeklärter mehr Louis XVI., sind die Figuren am Choraltar in St. Georgen bei Diessen (1766) und die Reliefs an den Altären in Raisting; bei den Altarfiguren in St. Alban bei Diessen meldet sich schon der ausgesprcchene Klassizismus. Schaidhauf hat auch Balthasar Neumanns Meisterschöpfung, die Klosterkirche in Neresheim stukkiert. Er hat sich dort niedergelassen und sich mehr und mehr mit rein architektonischen Aufgaben beschäftigt (Bibliothek in Ochsenhausen 1785). — Ein berühmter Meister der Spätzeit war endlich Fidelis Sporer, der Schöpfer des schönen Hochaltares mit der Gruppe der Himmelfahrt Mariä, des Reliefs mit biblischen Szenen im Chor der Kirche von Gebweiler im Elsaß. — Nun ist zu bedenken, daß diese wenigen Namen aus einer noch nicht übersehbaren Schar von Stukkatoren-Bildhauern ausgelesen sind, daß sich noch ausgezeichnete Werke in bayerischen und schwäbischen Kirchen befinden (ein Beispiel Kloster Holzen), deren Schöpfer wir nicht kennen.

Der große schwäbisch-alemannische Kunstkreis ist auch in der Rokokozeit kein einheitliches Gebiet. Der politischen Zersplitterung entspricht auch jetzt die Verschiedenheit

der künstlerischen Richtungen. Die Diözese Augsburg, wo meist wittelsbachische Fürsten den Bischofssitz innehatten, orientiert sich immer mehr nach München, auch das oberschwäbische Gebiet hängt innig mit dem angrenzenden Bayern zusammen. Am Bodensee sind neben den Vorarlbergern die besten Kräfte der Nachbarländer zu finden. Der Fürstenhof in Stuttgart bleibt nach wie vor international gesinnt. Am Oberrhein gewinnt vorübergehend Freiburg größere Bedeutung.

65. J. Götsch (und J. Günther), Hl. Sebastian. Rott a. Inn.

66. F. X. Schmädl, Hl. Johannes. Peiting.

Das bayerische Schwaben.

Im zweiten Viertel des Jahrhunderts haben sich geweckte Kräfte unter den Wessobrunnern nach Augsburg verzogen. Als die neue Konkurrenz den Bildhauern gefährlich wurde, suchte man durch verschärfte Zunftgesetze vorzubeugen. Durch eine Verordnung von 1725 wurde den Stukkatoren die freie Handarbeit, also die spezielle Bildhauerarbeit untersagt. Diese Vorschrift galt natürlich nur für den Augsburger Stadtbezirk. Nicht einmal die Städte des Bistums waren daran gebunden, von den reichsfreien Abteien gar nicht zu reden. Diese Bemerkung ist vorauszuschicken, wenn wir den Versuch machen, das plastische Werk des bedeutendsten unter den Augsburger-Wessobrunner Stukkatoren abzugrenzen, des Johann Michael Feichtmayr (1709—72). Gewiß wird eine reinliche Scheidung bei seinem kollektivistischen Hauptwerk in Ottobeuren kaum möglich sein. Wie weit an der einzelnen Skulptur die Arbeit der verschiedenen Bildhauer ging, wird nicht mehr geklärt werden können. Entscheidend ist die Frage, wer die leitende Kraft, der Entwerfer war. Die Antwort gibt schon der Umstand, daß die Figuren in Ottobeuren und Zwiefalten die gleiche stilistische Eigenart zeigen wie die besten Figuren in Vierzehnheiligen (der David am Hochaltar, Sebastian und Wendelin am linken Seitenaltar, die beiden weiblichen Heiligen zwischen den Voluten des Wallfahrtsaltares). Die Lösung ergibt sich ferner aus dem Umstand, daß der Zusammenhang von Dekoration und Plastik, von architektonischen Elementen und Skulptur, so eng ist, daß eines ohne das andere nicht gedacht werden kann. Die Rahmenaufbauten der Altäre sind schon in der Konzeption auf diese Figuren abgestimmt. Den Schlüssel zum Verständnis gibt endlich die Erwägung, daß Feichtmayr seiner ursprünglichen Veranlagung nach Ornamentiker war, neben seinem Namensvetter am Bodensee einer der freiesten und originellsten im ganzen Süden. Seine Eigenart ist unverkennbar. Diese geistreiche Durchbrechung der Form, das Aufschlitzen der Masse, die Auflösung des Gerüstes in bewegtes Stabwerk, das in knorpelige Gelenke auswächst und durch die Profilierung organisches Wachstum erhält, die intensive Belebung der amorphen Masse, die sich ungezwungen mit Palmen und Blumen verbindet, haben nur seine Werke. Wir finden sie an den Seitenaltären in Amorbach genau so, wie später am Chorgestühl von Ottobeuren. (Das Gestühl von Zwiefalten erscheint

67. J. G. Üblherr, Hl. Gertrud. Engelszell.

daneben unorganisch zusammengesetzt.) Der gleiche unbändige Rhythmus geht auch durch die figurale Skulptur, die in den Aufbau untrennbar verankert ist.

Feichtmayr darf im Figürlichen als Schüler des fast ein Jahrzehnt älteren Üblherr bezeichnet werden, mit dem er in Wilhering und Amorbach zusammen arbeitete. Dazwischen und nachher folgen kleinere Aufträge (Haigerloch 1748 f., Gossenzugen 1749, Gutenzell 1755/56, Sigmaringen 1757—61), bei welchen der figurale Dekor eine nebensächliche Rolle spielte. Eines seiner dekorativen Hauptwerke ist die Ausstattung der Prunkräume im Schloß Bruchsal (1751—56). An den Seitenaltären der Peterskirche in Bruchsal (1754/55) sind auch die Holzfiguren St. Maria und St. Sebastian von seiner Hand. Diese Nachricht ist bei Abgrenzung des Umfanges seines Könnens zu berücksichtigen. Zwischen 1757—66 sind die dekorativen Skulpturen und die Altäre in Ottobeuren entstanden, an denen zum Teil der Bildhauer Christian mitgearbeitet hat. Es folgen 1754 der Hochaltar 1758, der Kreuzaltar; später, bis nach 1766, die Seitenaltäre in Zwiefalten und gleichzeitig die Altäre in Vierzehnheiligen (1764—71). Üblherr war hier nochmals beauftragt worden; er kam aber nicht mehr als Mitarbeiter in Betracht, weil er schon 1763 starb. Vieles ist hier schon Werkstattarbeit. Die Vollendung fällt in das Todesjahr F's. Das letzte Werk, die Altäre in Langheim sind zerstört. Bei den meisten Aufträgen war Feichtmayr viel mehr als der „Dekorateur“. Seine Aufgabe kann man etwa mit der des modernen Innenarchitekten vergleichen. Außer dem Deckenstuck hat man ihm die Entwürfe zu den Altären, zum Gestühl und zu architektonischen Einzelheiten übertragen. Ein ungeheurer, kaum übersehbarer Reichtum an Erfindungen. Seiner Selbständigkeit geschieht kein Eintrag, wenn überliefert wird, daß er sich bei

68. J. M. Feichtmayr, Hochaltar in Ottobeuren.

der Kanzel in Ottobeuren an einen Entwurf des Malers Zeiller halten mußte. Man weiß, wie diese Improvisationen der Maler gewöhnlich ausgesehen haben. Die figurale Plastik gewinnt in seinen Werken immer mehr an Raum.

Der leichte italienische Einschlag im figuralen Stuckstil eines Üblherr und der anderen süddeutschen Stukkatoren ist in den Werken Feichtmayrs verschwunden. Die Anknüpfung an die heimische Tradition ist zum Abschluß gebracht. Direkte Gegenbeispiele sind auf bayerischem Boden Schaidhauf, im bayerischen Schwaben Fischer. Man könnte noch weitere nennen. Aber nirgends ist so, wie bei ihm die plastische Form mit irrationalen Elementen durchsetzt, aufgelöst bis die Bedeutung fast dem Ornament gleich geworden ist. Der Lebensnerv seiner figuralen Skulptur ist, wie in der Ornamentik des Muschelwerks, die pathetische, räumliche Kurve, die in den verdrehten Körpern sich bäumt, in den ausfahrenden Gesten zerspritzt, in Gewandzipfeln zerflattert und in Wolkenfetzen verfließt, die selbst noch in der kleinsten Falte nachzittert. Auch bei den ruhigen Standfiguren ist die Masse durch tiefe Unterhöhlungen, durch intensive Schatten aufgelockert, ist der Umriß zerrissen. Wo statuarische Wirkung gewollt ist, bei Figuren zwischen den Säulen, ist durch ausgreifende Gebärden, durch fliegende Draperien eine Bindung mit der Umgebung gegeben, bis die Verbindung mit der Ornamentik des Altares, des Raumes erreicht ist. Diese konsequente, räumliche Synthese ist nur dem Künstler möglich, der im Großen disponiert. Nur der Entwerfer des Ganzen konnte auf die zugespitzt asymmetrische Gruppierung der Figuren verfallen, wie beim Hochaltar in Zwiefalten, wo in die rechte untere Ecke der hl. Kirchenvater Hieronymus hingesetzt ist, dem seine Pendantfigur in der linken oberen Ecke, ein fliegender

69. J. M. Feichtmayr, Der Glaube. Zwiefalten.

Engel, den Inhalt des Altarblattes erklärt. Die gleiche Konfiguration der Figuren wiederholen die Engel des Aufsatzes. Beim Hochaltar in Ottobeuren sind die anbetenden Engel an den äußeren Säulen gleichsam aus der Gruppe des Altarblattes entlassen. Ähnliche Gedanken einer räumlichen Synthese finden sich allenthalben, mit feineren Nuancen an den Seitenaltären, mit stärkerer Betonung am Deckenstuck. Auch hier bezeichnet die Synthese einen Endpunkt in der großen Linie der Entwicklung vom Barock zum Rokoko. Es scheint die natürliche Konsequenz, daß auch der psychische Inhalt ganz aus den Gefühlserlebnissen erwächst, die der Barock als Thema in die Kunst gebracht hatte, die in der offiziellen Kunst der Spätjahre schon überwunden waren, aus Inbrunst und Ekstase in allen Schattierungen, vom verzehrenden Glühen bis zum hellen Ausbruch der Flamme. Wo außerhalb Süddeutschlands wäre damals noch eine Darstellung möglich wie in Zwiefalten die hl. Scholastika, die todesmatt das Kreuz an die Brust preßt, mit gebrochenem Auge sich an die Wand des Altares lehnt, während ihre reine Seele in Gestalt einer Taube nach oben flattert (vgl. Abb. 5). Oder, um andere Seiten barocker Psychologie zu berühren, die abschreckende Gestalt des hageren Muskelmenschen St. Ernestus, der mit seinen Gedärmen an einem Baum festgebunden ist und sich dabei energisch gestikulierend mit dem Putto unterhält, der ihm die Palme des Sieges überbringt. Auch die Form ekstatisch, vom Natürlichen entfernt; sie ist vergewaltigt, bis sie ganz Ausdruck geworden ist. Die Glieder sind in die Länge gezogen, wie bei den Manieristen, die Gebärden sind expressiv. Bevorzugt sind zerklüftete Gesichter alter Männer, die aufgeregt, mit offenem Munde sprechen, oder schlanke Frauen und Engel, die wie Puppen dastehen, reine Gewandfiguren, die ganz zu Gefühl geworden sind. Alle Steigerungen aber beruhen auf intimen Kenntnissen und auf plastischem Wissen und Können. In den späten Werken wird die Bindung in den großen Zusammenhang gelockert. Die Draperie ist auf einige große Züge vereinfacht, aber dann mit kleinteilig detaillierten Spitzen, mit na-

70. P. Verhelst, Hl. Joachim. Augsburg, St. Stephan.

turalistischem Beiwerk des Schmuckes, des Pelzes verbrämt, wie bei Figuren aus Porzellan (Figuren in Zwiefalten; die weiblichen Heiligen am Wallfahrtsaltar Vierzehnheiligen). Auch im Aufbau der Kanzeln, der Altäre gewinnt der naturalistische Dekor, das amorphe Tropfsteinwerk, das Übergewicht. Mittel, die eben im beginnenden Klassizismus mit ganz neuer Absicht gebraucht werden, sind hier zur Komplizierung und Entwertung der Form verwendet (Abb. 71).

71. J. M. Feichtmayr, Pendant zur Kanzel. Zwiefalten.

Die Stukkatoren-Bildhauer haben im 18. Jahrhundert am meisten zur Popularisierung der Augsburger Kunst (auf dem Gebiete der Plastik) beigetragen. Unter den zünftigen Bildhauern fehlen die Namen von Klang und selbst Paul von Stetten, der gleichzeitige Historiograph Augsburger Kunst, der auch nicht die kleinsten Reislein übersieht, die er in den Lorbeerkranz seiner Heimatstadt flechten könnte, weiß nicht viel zu ihrem Lobe berichten. Eines guten Rufes erfreuten sich die Söhne des Egid Verhelst, Placidus und Ignaz. Ihnen darf man die schöne Rokokokanzel in Ochsenhausen zuschreiben, mit der bewegten Gruppe der Bekrönung, St. Benedikt in der Glorie (1741), die in der Tradition als ein Werk des damals noch lebenden Leiters der Werkstatt gilt. Eine gemeinsame Arbeit sind auch die Altäre in St. Stephan in Augsburg. Bei den Altarfiguren, von denen St. Joachim (Abb. 70) und Anna, St. Ulrich und Afra zu rühmen sind, hemmt die Sorgfalt der Ausführung den Schwung der Bewegung. Mit der hl. Afra hat die Magdalena aus der Sammlung Thiem im Kaiser-Friedrich-Museum Berlin stilistische Ähnlichkeit. Ein signiertes Werk des Ignaz Verhelst ist das Epitaph des Schneck von Castell im Domchor. Als Arbeit des Placidus ist bezeugt die pompöse Marmorfigur des hl. Ulrich auf der Tumba mit der Reliefgruppe der Hilfesuchenden in der Grabkapelle zu St. Ulrich. Zuschreiben darf man ihm auch die bewegten Figuren St. Maria und Johannes in Dillishausen bei Buchloe. Wie einzelne Wessobrunner Stukkatoren ist Placidus Verhelst in späteren Jahren nach Rußland ausgewandert, wo er zu großem Ansehen gelangt sein soll.

In der Spätzeit des 18. Jahrhunderts war Ignaz Ingerl (1752—1800) die lokale Größe. Sein Ruhm ist am meisten durch tüchtige Schüler, Breitenauer, Franz Schwanthaler, Jorhan verbreitet worden. Sein Feld war, wie überall in der Spätzeit, nicht mehr die volkstümliche, gefaßte Altarplastik (zu nennen ist die gute Figur des hl. Albanus in Wallenstein, die Kanzel in Schwabmühlhausen), sondern die Grabmalskulptur. Er war der bevorzugte Lieferant des schwäbischen Hochadels und hat fast alle Ansitze (zu nennen sind Waihingen, Wallerstein, Öttingen, Glött, Dillingen, Augsburg, Dom und Kreuzgang von St. Anna) mit klassizistischen, leicht sentimentalischen Grabdenkmal-Allegorien versorgt.

Das ländliche Gebiet. Wieder muß die Liste einiger renommierter Namen genügen, bis die Lokalgeschichte die leitenden Fäden der Entwicklungsgeschichte freilegt. In Dillingen saß Stephan Luidl (nachweisbar 1717—36) aus Landsberg, von dem die guten Gruppen in der Wolfgangkapelle (um 1726) und die Statuen am Choraltar in Gotmannshofen sind. Johann Michael Fischer (gest. 1801) hat neben anderen Werken den Choraltar, die Kanzel und zwei Seitenaltäre in Bergen (1755), die Kolossalfiguren St. Ulrich und Afra an der Fassade in Neresheim (1767), den Hochaltar und die Seitenaltäre in Steinheim (1776/77), den Choraltar in Hall (1778) gefertigt. Wahrscheinlich darf man ihm auch die allegorischen Gruppen in der Bibliothek zu Wiblingen zuschreiben. Der Hochaltar in Oberelchingen ist von Ludwig Fischer von Dillingen. In Füssen am Lech war ansässig Anton Sturm, von dem in Ottobeuren eine gute Gruppe der Kreuzigung, die Athena der Bibliothek, die Figuren der Kaiser im Kaisersaal sind. Im Museum in Augsburg (Abb. 71) die Modelle zu den Figuren

72. A. Sturm, Modell zur Kaiserfigur in Ottobeuren. Augsburg, Museum.

der deutschen Kaiser. Am Hochaltar der Pfarrkirche von Füssen stehen die ausdrucksvollen Figuren von vier Benediktinerheiligen. Drei blicken emphatisch nach oben auf die himmlische Erscheinung im Deckengemälde. Die dreimalige Wiederholung der gleichen Gebärde, die eindringliche Konsonanz, hat etwas Suggestives. Es ist wie eine verstärkte Aufforderung, ein betontes Sursum. Franz Karl Fischer aus Füssen ist der Meister des Hochaltares der Pfarrkirche in Wilten. Der Bildhauer Johann Georg Bergmüller in Türkheim, vielleicht ein Verwandter des Augsburger Malers, hat für Roggenburg Altäre mit guten Seitenfiguren geliefert. In Pfronten lebten die Bildhauer Joseph Stapf (Choraltar in Marktoberdorf) und Anton Stapf (Figuren am Norbertusaltar in Obermarchthal).

73. J. A. Feuchtmayer, Engelherme am Chorgestühl in Weingarten.

Bodenseegebiet

Der bedeutendste Meister des Bodenseegebietes ist Joseph Anton Feuchtmayer (1696—1770). Er kommt aus der bayerischen Schule der Wessobrunner. Geboren wurde er (nach seiner Grabschrift an der Kirche zu Mimmenhausen) in Linz, als sein Vater, der Schongauer Bildhauer Franz Joseph F. (1659—1718), vorübergehend für österreichische Klöster tätig war. Aufgewachsen ist er in dem kleinen Ort Mimmenhausen bei Salem, in einer reichen, katholischen Gegend, wo sein Vater seit 1697 eine Werkstatt hatte. Die Kirchen und Klöster um den Bodensee waren das Absatzgebiet für seine Kunst. Das ist, was man von seinem Leben weiß. Alles andere muß man von seinen Werken ablesen. Was sie uns sagen? Daß er einer der originellsten Köpfe war unter den deutschen Bildhauern des 18. Jahrhunderts. Die Parallele zu Maulbertsch auf dem Gebiete der Skulptur, ebenso betont deutsch wie dieser, noch expressiver. Günther ist neben ihm der elegante Kavalier. Mit Donner kann man ihn schon gar nicht mehr vergleichen. Viel näher stehen ihm die deutschen Barockmeister des 17. Jahrhunderts oder die Bildhauer der Spätgotik. Auch über seine Schule sagen uns die Werke genug. Der Mann, der die wilden, überausdrucksvollen Standbilder der Zähringerfürsten in St. Peter im Schwarzwald gemacht hat, kann nicht durch das Studium italienischer Tektonik hindurchgegangen sein. Der hat auch nicht auf einer Akademie geübt. Möglich, daß er die Anfangsgründe in Wessobrunn empfing, daß er dann von den welschen Bildhauerstukkatoren in Ottobeuren, im österreichischen Oberschwaben lernte; in der Hauptsache ist er doch Autodidakt.

Arbeiten sind seit 1720 nachweisbar. Die Werke reichen von der Regencezeit bis zum Louis XVI. Proteusartig folgt er allen Wandlungen der Gesinnung. In der Ornamentik ist Feuchtmayer über den Spätbarock nicht hinausgekommen. Der erste große Auftrag waren die Engelhermen und Putten an der Rückwand und die vier Figuren im Auszug des Chorgestühls von Weingarten (Abb. 73.) Die Halbfiguren der Engel sind schon meisterhafte, raffinierte Werke, zierliche Gestalten mit übergroßen Augen, runden Armen, kapriziösen Gebärden. Die Grazie ist durch die Hyperbeln der Gesten noch unterstrichen. Man spürt die Hand des Großen, der Eigenes zu sagen hat. Bei den überschlanken Figuren des Aufsatzes, St. Benedikt und Scholastika, St. Maurus und Placidus, sind die großen Motive der durchgehenden vertikalen Faltenzüge durch absichtliche Gegenrichtungen verunklärt. Auch die Engelsfiguren

auf den Paramentenschränken sind von Feuchtmayer. Zwischen 1724—27 hat der „kunstreiche Figurist und andere Praxiteles" Joseph Feuchtmayer in St. Peter im Schwarzwald die zehn Statuen auf dem Hauptaltar, die zwei Nebenaltäre, die elf Standbilder der Zähringer Herzöge an den Pfeilern des Langhauses und die drei Figuren der Fassade gefertigt. Die Hauptfiguren des Hochaltares, Ursula und Clemens, Benedikt und Scholastika verhältnismäßig ruhig. Der hl. Benedikt sogar würdevoll. Den bärtigen Typ mit der hohen Stirne, die unmittelbar übergeht in die scharf gebogene Nase, werden wir später noch oft finden. Der Faltenwurf mit den durchgehenden Steilfalten ist großzügig. Anklänge an die italienische Form der Stuckplastiker sind bei diesen Frühwerken am deutlichsten zu erkennen. Aber was wollen diese Anklänge sagen bei dieser Selbständigkeit des Ausdrucks. Die Standbilder der Zähringer, die Bischöfe, Mönche, Fürsten im historisierenden Kostüm sind von einer grotesken Drastik. Sie sind ganz auf den Ausdruck gestellt wie die Figuren der Barockmeister des 17. Jahrhunderts. Und selbst diese sind daneben zahm. Schon die Aufstellung ist seltsam. Die meisten Figuren an den Pfeilern beugen sich vor und wenden sich an den Beschauer, der vom Eingang her kommt. Mit krampfhaften, ausfahrenden, emphatischen Gebärden halten sie die Attribute, Szepter, Schwert, Pedum. Die Gesichter mit den hohen Stirnen, den Wülsten über den Augen, den zottigen Bärten, den Glatzen sind Karikaturen; von einer Organisation der Glieder im akademischen Sinn, von Kontrapost, oder von einer anatomischen Richtigkeit keine Spur. Es ist dem Meister ganz gleichgültig, wenn der Ansatz des Armes (wie bei der hl. Ursula des Hochaltares) über die Schultern herabgerutscht ist, wenn die Gesichter zu Masken verzerrt sind, wenn nur der Ausdruck wirksam, sprechend ist. Die Einzelheiten der historisierenden Kleidung sind von kindlicher Naivität. Es erscheint fast unglaublich, daß der Meister der graziösen Engelhermen in Weingarten auch diese Karikaturen geschaffen hat. Doch ist es so.

74. J. A. Feuchtmayer, Hl. Christoph. Überlingen.

Die Gegensätze kehren auch später wieder. Das ganze Werk Feuchtmayers lebt von expressiven Hyperbeln. Trotz des Reichtums der Phantasie ist die Skala der Typen eng. Sie schwankt zwischen Extremen, zwischen dem heroisierten Bramarbas und der mondänen Dame. Sensible Feinheit wechselt mit trivialer Drastik, die Mittelwege fehlen. Nur ganz allgemein kann man sagen, daß der pathetische Barock sich in der Spätzeit zu feiner, stimmungsmäßiger Kunst gewandelt hat. Immer sind die expressiven Tendenzen vorhanden. Will man die Meisterwerke der deutschen Rokokoskulptur nennen, das Wort deutsch betont, dann muß man Schöpfungen seiner Hand anführen, neben Werken von Günther, Egell. So ist die Maria der Verkündigung noch nie dargestellt worden, wie bei der gefaßten Holzfigur aus Salem (um 1760, jetzt Deutsches Museum, Berlin Tafel VI). Die überschlanke Dame im hochgegürteten, enganliegenden, silbernen Kleid, dessen schnittiges Faltengerinsel die Glieder und selbst die nach oben verschobenen Brüste durchscheinen läßt, mit goldener Mantille und blauem Spitzenkragen, dekolletiert, neigt das Köpfchen, das ein goldener Bausch bekrönt und greift unnachahmlich graziös und kokett mit gespreitzten Fingern an Hüfte und Brust. Dieses geschminkte Gesicht mit den müden, geröteten Augen, dem sinnlich geöffneten Mund, der hohen Stirn, von der die Haare wegrasiert sind, wie bei einer Florentinerin des Filippino Lippi, möchte man lieber mit einem anderen Wort charakterisieren als mit dem neutralen „mondän". Die Figur ist eine Blasphemie. Für diese Maria, die so

75. J. A. Feuchtmayer, Hl. Laurentius. Überlingen.

prüde ablehnt, ist die Verkündigung kaum unerwartet gekommen. Raffinierter und weltlicher kann man die Szene nicht darstellen. Man versteht, daß bald eine Reaktion kommen mußte, die der religiösen Kunst wieder den Ernst und die Würde brachte. Man versteht auch, daß die Klosterherren von St. Gallen, die als Prälaten des 18. Jahrhunderts an eine starke Dosis weltlicher Sinnenfreude gewöhnt waren, die Dekoration der Orgel als zu frech und unanständig ablehnen konnten. Ein anderes Beispiel: der hl. Christophorus in der Lorenzkapelle in Überlingen (Abb. 73 datiert 1750, also etwa gleichzeitig mit der Maria). Er steht da wie eine Figur von Zürn, mit molluskenhaft verschwommenem Körper, übermäßig bewegt, mit überpathetisch gespreizten Extremitäten, verschobenem Körper, der schraubenartig sich um die eigene Achse dreht, theatralisch wildem Gesicht mit flatterndem Haar. Beide sind reine Ausdrucksfiguren. Die künstlerische Form ist vergewaltigt zugunsten der Wirkung. Ruhe und Bewegung, Auflösung und Geschlossenheit, scharfgratiges Schnitzwerk und weiche verschwommene Modellierung, alle Register stehen dieser expressiven Kunst zur Verfügung. Und nun bedenke man, daß gleichzeitig schon Falconet begonnen hat. Ist der Unterschied nicht der gleiche wie zwischen Leinberger und Sansovino?

Die Zahl der Werke Anton Feuchtmayers ist groß. (Eine eingehende Monographie, die vordringliches Bedürfnis ist, wird sicher noch mehr finden. Anhaltspunkte würden auch die Entwürfe im Museum Konstanz und die Modelle in Überlingen geben.) Hier muß zunächst eine Liste genügen. Um 1725—30 die Ausstattung der Schloßkapelle auf der Mainau. (Wichtig als Frühwerk. Hochaltar mit Seitenfiguren Georg und Helena [?], Seitenaltäre atektonisch aus Voluten komponiert, mit ungemein pathetischen, lebendigen Engeln, die die Hände spreizen; die Patrone St. Sebastian und Nepomuk ganz oben als Aufsatzbekrönung; von F. auch die Kanzelkrönung, der Beichtstuhl, die Büste der Religion an der Außenseite.) 1733 Engelberg (Unterwalden) Hochaltar. 1738 Einsiedeln. Stuckdekoration der Bibliothek mit Bildnissen der Päpste und Kaiser. 1742/43 Altar mit Christus am Kreuz und Assistenzfiguren in der Kapelle der Fürstbischöfe in Meersburg. Dazwischen kleinere Arbeiten. Altarfiguren in Markdorf, in Herdwangen bei Konstanz, in Untereisendorf (der gute Hirte), in Meßkirch Seitenaltar mit Orgel, in Schwandorf am Stock, in Mimmenhausen (die Kanzel, eine Beweinung Christi, die Bekrönung des Taufsteines) in Solothurn. Die Orgel in Hilzingen, die Arbeiten in Nenzingen, die bizarren Altäre in Scheer kenne ich nicht. 1759—61 ist Feuchtmayer für Tettnang tätig. 1763/64 Hochaltar des Kollegiatstiftes bei Schloß Zeil in Württemberg. 1765 liefert er zusammen mit Dürr für Heiligenberg einen (jetzt zerstörten) Altar. Wenn ihm das Prästinäridenkmal in der Franziskanerkirche Überlingen mit Recht zugeschrieben wird, dann darf dieses als eines seiner letzten Werke genannt werden. Nicht angeführt sind in dieser Übersicht die Hauptwerke.

1759 ist der Hochaltar der Franziskanerkirche in Überlingen entstanden. Der Aufbau mit vier im Halbkreis in den Raum vortretenden Säulen, dem Ovalreifen als Bekrönung, über dem ein Engel mit einer Krone schwebt, ist hier als eines der Beispiele zitiert für die durchaus selbständige Art, mit der Feuchtmayr das kirchliche Gerät neu geformt hat. Die Entwürfe im Museum Konstanz und die von Götz in Augsburg verlegten Stiche fließen über von neuen, reizvollen Ideen. Von den Altarfiguren sind die inneren, die beiden hl. Mönche, älterer Bestand. Die zwei Engel über den Seitentüren und mehr noch die beiden hl. Diakone St. Stephanus und St. Laurentius (Abb. 75) von Feuchtmayer sind wieder Meisterwerke. Sie überraschen, weil Feuchtmayer den Hyperbeln möglichst aus dem Weg gegangen ist und die Wirkung in der Stille, Feinheit, Empfindsamkeit sucht.

I. A. Feuchtmayer, Maria von einer Verkündigung.
Berlin, Deutsches Museum.

An den großzügigen Motiven der Draperie, die gewaltsam den Körper überschneiden, an den übertrieben koketten Händen erkennt man doch wieder seine Art.

Zwischen 1748 und 50 hat Feuchtmayer die Ausstattung der Klosterkirche Neubirnau am Bodensee vollendet. Der Raum gehört zu den reinsten Eindrücken auf dem Gebiete der Rokokoarchitektur. Er ist einer der Räume, die man anführen muß, wenn man von spezifisch deutscher Rokokoarchitektur spricht, einer der wenigen des Gebietes, die mit den Meisterwerken auf bayerischem Boden, etwa mit Rott am Inn, verglichen werden können. Die Bauten Johann Michael Fischers haben die höfische Feinheit, die weltmännische Kultur, die Bewußtheit der architektonischen Mittel voraus, während hier das rüde Temperament, die geniale Ursprünglichkeit spricht. Der tageshelle Saal, der sich unbestimmt weitet und wieder verengt, erhält seinen Ausdruck erst durch die dekorative Ausstattung von Feuchtmayer und diese Ausstattung ist durch die motivensatte Kleinteiligkeit, durch den formen- und farbenfrohen Reichtum auch wieder ganz Dekoration, aufgelöst, architektonisch unselbständig, daß nur die Synthese den Halt gibt. Die kleinen Altäre im Chor sind nur Schnörkel, die mit dem Gegenstück zusammengesehen sein wollen (Abb. 76). Die figuralen Skulpturen mußten an diesen Altären an innerem Wert verlieren, weil sie nur mehr als Akzente im großen Ganzen wirken sollten. Die Figuren der beiden Johannes auf den Choraltären, von Zacharias und Elisabeth, Joachim und Anna, die panoramatisch zwischen den Säulen des Choraltares aufgestellt sind, treten wenig hervor. Die besten sind der jugendliche, bunt gefaßte Schäfer St. Wendelin, die Bekrönung des rechten Seitenaltares im Schiff, und die in Schraubenwindungen aufgelöste Maria an der Fassade, die beide dem Blick fast entrückt sind. Der Hauptakteur in der Schar dieser Heiligen ist der Putto mit den quellenden Fleischmassen, der hohen Stirne, das lustige, bunt gefaßte, ganz persönliche, Feuchtmayerische Geschöpf, das sich in die Kurven der Schnörkel einschmiegt, auf der Empore mit den Attributen der Apostel spielt, deren Büsten auf den Pfosten der Balustrade stehen, das von den Profilen der Gesimse lächelt. Der Putto verbreitet über den Raum die heitere Stimmung, die die Religiosität des Rokoko will. An den acht Stationen des Kreuzwegs, diesen Juwelen deutscher Rokokoskulptur, haben die Putten die Rolle des Chorus. Die acht krippenmäßig aufgebauten, mit landschaftlichen Requisiten zusammenkomponierten Gruppen sind in Rocaillekartuschen hineinkomponiert, die von Putten flankiert werden (Abb. 77). Schon der Größenunterschied bringt den spielerischen Eindruck, den die farbige, bunte Fassung vollendet. Nimmt man dazu die Motive der Dekoration, der Kartuschen, Masken, die Ornamentik, dann wächst die Achtung vor der Gesamtleistung. Aus einem unerschöpflichen Born produktiver Phantasie sind die Motive geschöpft.

76. J. A. Feuchtmayer, Altar in Neubirnau.

Von 1762—68 war Feuchtmayer für das Stift St. Gallen tätig. Die wichtigste Leistung ist das Chorgestühl im Münster. Es ist auch nur eine verstärkte Ornamentik im Raum. In Wein-

77. J. A. Feuchtmayer, Kreuzwegstation in Neubirnau.

garten war durch die Gliederung mit Hermen noch ein Rest architektonischen Haltes gegeben, hier schwingt sich das Gestühl in S förmigem Grundriß gegen den Altar; die Rückwand ist in unregelmäßige, herzförmige, birnenförmige Felder aufgelöst, mit stark betonter Mitte, die von den Orgelaufbauten flankiert ist. Die Felder füllen 12 Reliefs, Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt, in landschaftlicher, perspektivisch verkürzter Szenerie mit üppigem Baumschlag und architektonischen Kulissen. Sie sind durch Versatzstücke des Vordergrundes oder durch Vorhänge, Draperien mit der rahmenden Ornamentik verschmolzen. Als Erfindung steht auch das Chorgestühl für sich. Nur Ottobeuren könnte damit verglichen werden. Nirgends zeigt sich die geistige Überlegenheit so wie hier, wo Feuchtmayer die alten tektonischen Formeln des Aufbaues ganz neu umwertet. Der Reichtum an Einzelmotiven in der Dekoration, in den Wangen der Stalle bis zu den Miserikordien, kann hier nicht geschildert werden. Feuchtmayer hat auch die 18 Beichtstühle gefertigt mit den durchbrochenen Bekrönungen, die bald ein Relief, bald eine Büste umschließen. Ferner die Türen der Stiftskirche und das große Relief der Krönung Mariä im Frontgiebel. Es sind reine Werkstattarbeiten.

Nach der Inschrift des Grabsteines gehört auch die Kirche von Salem zu den Bauten, die Feuchtmayer „ausgeschmückt" hat. Vorhanden sind nur noch Reste des Chorgestühls aus den frühen fünfziger Jahren, die in das neue Gestühl eingefügt wurden, wahrscheinlich ist auch der Entwurf zum Orgelprospekt von seiner Hand, den Dürr ausgeführt hat.

Johann Georg Dürr (1723—79) hat das Erbe Feuchtmayers übernommen. Hat der vielbeschäftigte Meister, der früh alle Kinder verloren hatte, sich mit einer jüngeren Kraft, einem Sohn seiner Heimat assoziiert? Dürr ist Bildhauerssohn aus Weilheim in Bayern. Er hat sicher bei Feuchtmayer gelernt; anders wären die stilistischen Gemeinsamkeiten gar nicht zu erklären. Seit etwa 1750 ist er dessen Mitarbeiter. Sein Name

78. J. G. Dürr, Beweinung Christi. Altarrelief in Baindt.

79. J. G. Dürr, Hl. Augustinus, Altarrelief in Salem.

steht auf einer Stuhlwange für Neubirnau. Überliefert ist auch die Mitarbeit am Altar für Heiligenberg. Dürr übernahm auch selbständige Aufträge. 1763 fertigte er den Hochaltar in Baindt bei Ravensburg mit den guten Seitenfiguren der beiden Johannes, St. Benedikt und St. Bernhard (Abb. 78). Auch die Altäre in Stühlingen dürfen ihm zugeschrieben werden. Seine Hauptwerke sind das Chorgestühl und die Altäre von Salem, an denen er von etwa 1770 bis zu seinem Tode arbeitete, der Hochaltar mit den Pyramiden und „Geländer", die fünf Altäre der hl. Theobald, Lorenz, Gregorius und Antonius und der hl. Verena. Die übrigen 18 Altäre und die Stifterdenkmäler, also der Hauptanteil, sind von seinem Schwiegersohn Johann Georg Wieland (Abb. 80).

Die Ausstattung von Salem ist, mit ihren Vorzügen und Schwächen, die bedeutendste Leistung der deutschen Plastik der Louis XVI.-Zeit. Dem Beschauer, der im nahen Birnau Feuchtmayers geniale Unbekümmertheit, die geistige Freiheit und Ausdruckskraft bewundert hat, mag das Ganze rationalistisch, kalt und erklügelt erscheinen. Das sind die Tugenden der Louis XVI.-Zeit. Daß auch die Synthese gelöst ist, erscheint uns in dem intakten, gotischen Kirchenraum fast selbstverständlich. Dem Charakter der Architektur paßt sich der geschlossene, logische Aufbau der Altäre besser an, als eine Rokokoausstattung, die kaum den alten Bestand geduldet hätte. Ganz hat sich auch Dürr nicht von den alten Kompositionsmitteln der räumlichen Synthese freimachen können und die korrespondierenden Figuren am Altar der Kirchenväter, am Laurentiusaltar sind nur verständlich, wenn man die Altäre des gegenüberliegenden Schiffes sich daneben denkt. Man muß auch hier vom Einzelnen, vom Reichtum der Einzelmotive ausgehen und sehen, mit welcher Sicherheit die Formen variiert werden, die kaum erst als moderner Import in das Land gekommen sind, wie geistreich die Kombinationen von tektonischer Basis und Skulptur sind, während doch die naheliegenden, architektonischen Formen, die Säulen, Rahmen fast ausgeschaltet sind. Durch Draperien, durch die Putten ist immer noch eine Art Verschmelzung gewahrt. Auch die figurale Skulptur von Dürr ist beruhigt, ausgeglichen, organischer; aber sie steht im formalen Habitus dem Rokoko viel näher als dem Klassizismus. Sie lebt noch von Bewegung und dreidimensionaler Freiheit, der malerische Reichtum der Gewandung ist wichtiger als die tektonische Richtigkeit des Kontrapostes. Eine weiche Empfindsamkeit charakterisiert noch die Gestalten der Kirchenväter. Die Apostel, die Stifterfiguren Wielands sind schon wuchtiger und ernster. Es ist nur der Grad, der die Skulptur von der Rokokoskulptur Feuchtmayers unterscheidet, nicht die Art. Auch im Relief, am Chorgestühl, an den Altären, an den Vasen bleibt nach wie vor die perspektivische Tiefe, die Durchbrechung des Grundes, die Verbindung

80. J. G. Wieland, Altar in Salem.

mit dem Freiraum durch fast freiplastische Versatzstücke, landschaftliche Kulissen des Vordergrundes; nur die Stärke des Illusionismus ist gemildert (Abb.79). Einzelnes hervorzuheben, den Inhalt zu beschreiben, müssen wir uns versagen. Die Benennung aller biblischen Geschichten würde allein Seiten füllen.

In Überlingen lebte Franz Anton Dürr. Er wird wohl ein Verwandter (Bruder?) des Salemer Dürr gewesen sein, mit dem er gleichzeitig in Feuchtmayers Werkstätte war. Seine Zeichnungen im Museum Konstanz (mit Datierungen von 1751—89) sind sehr gekonnt; sie bringen freie Kombinationen Feuchtmayerscher Motive, die in ausgelassener Gewagtheit zuerst noch die Gelöstheit des Meisters übertrumpfen, später zahmer und ärmlicher werden. Von ausgeführten Werken sind bisher nachweisbar die Seitenaltäre der Franziskanerkirche Überlingen (1759), deren Figuren die Art Feuchtmayers vereinfacht zeigen, die musizierenden Engel an der Orgel (1770) und die Bronzereliefs an den Seitenaltären in St. Gallen. Ein (Sohn?) Aloys Dürr hat die Werkstätte bis in das 19. Jahrhundert fortgesetzt.

Von Johann Georg Wieland (gest. 1802) wissen wir nur, daß er die Ausstattung der Klosterkirche Salem (um 1785) vollendet hat. Zugeschrieben werden ihm noch die Alabasterreliefs im Speisesaal des Klosters, der Tabernakel und das Alabasterrelief des Hintergrundes am Hochaltar in Neubirnau. Der stilistische Zusammenhang mit den Werken Dürrs ist so eng, daß es ohne archivalische Daten fast unmöglich wäre, die ältesten seiner Altäre, wie Kreuzaltar, den Nikolausaltar von den Altären Dürrs zu trennen. Seine Spätwerke in der Kirche, vor allem das Relief der Chorrückwand, die Himmelfahrt Mariä, bezeichnen einen weiteren Schritt zum Klassizismus. — In diesem Zusammenhang darf auch der Bildhauer Johann Baptist Babel (1715—98) erwähnt werden, der in Einsiedeln die Figuren des Orgelprospektes, die Statuen der Apostel im Chor (1746), die Allegorien unter dem Hochaltarblatt und die Skulpturen der Platzanlage (1748—49) geschaffen hat. Er mag aus der Schule der Bodenseemeister stammen, hat auch von Asam gelernt. Seine besten Arbeiten, die Apostelfiguren im Chor, sind kühn bewegt und pathetisch; aber doch schon verfeinert, ausgeglichener, weltmännischer als die Gestalten Asams.

Oberschwaben

In Ottobeuren wird als Mitarbeiter Johann Michael Feichtmayrs der Bildhauer Joseph Christian von Riedlingen (1706—77) genannt. Bevor wir die komplizierte Frage der Trennung der Hände anschneiden, ist es nötig, aus den gesicherten Werken ein Bild seines persönlichen Stiles zu gewinnen.

Wir wissen nichts über Christians Werdegang, über seine Lehrzeit. Sein Geburtsort Riedlingen a. Donau gehörte zum katholischen Vorderösterreich. Berührung mit den italienischen Stukkatorenbildhauern in Oberschwaben ist also von Anfang an wahrscheinlich. Erhalten oder nachgewiesen sind bisher nicht viele Werke. In Mochental (1734) die Steinfigur des hl. Nikolaus an der Fassade. Die Masse gelockert durch das vorgesetzte Spielbein und durch die Diagonalzüge des kleinteilig gefältelten, spitzenbesetzten Rochetts, in das der Wind bläst. Nur zurückhaltend ist durch Bewegung die Masse gelöst; die Ausbreitung im Raum ist zaghaft. 1744 die Bildhauerarbeit am Chorgestühl in Zwiefalten, der figürliche Dekor des Aufsatzes, die Puttenhermen und

die Reliefs der Rückwand. Der Entwurf wahrscheinlich vom Schreiner, Martin Hermann aus Villingen. Es scheint unmöglich, daß Christian, der den schweren Sockel des hl. Nikolaus in Mochental, der die plumpen Konsole für die Figur des hl. Nepomuk gemeißelt hat, gleichzeitig die ornamentale Orgiastik der Bekrönung gezeichnet habe. Das verwilderte Muschelwerk ist unorganisch auf die flächenhafte Rückwand gesetzt, die räumlich keine Resonanz gibt. Die Reliefs sind wie Gemälde an die Rückwand geheftet, durch den Rahmen noch isoliert, nur durch Kartuschen einigermaßen in die Gesamtbewegung gebunden. (Man vergleiche, wie in St. Gallen oder Ottobeuren die Verschmelzung gelöst ist. Das Gestühl von Ottobeuren ist auch im Aufbau viel konsequenter, mehr künstlerisch durchdacht. Durch die Vergrößerung des Formats der Reliefs ist stärkere Vereinheitlichung erreicht. Von all dem abgesehen, zeigt schon die Ornamentik, daß der Entwurf auf eine andere Hand, nicht auf Christian, sondern auf Feichtmayr, zurückgeht.) Die Reliefs, Szenen aus dem Marienleben, durchbrechen durch die perspektivische Verkürzung die Fläche; durch Randbäume, Felskulissen, Vorhänge ist wieder die Verbindung mit dem Rahmen erstrebt. Der hohe Augenpunkt mit ungleichem Blickwinkel, das Überspinnen der Bildfläche mit kleinlichen Einzelheiten, das alles wirkt gesucht primitiv. Noch mehr bezeichnend für die Art Christians sind die beiden Holzfiguren über den Durchgängen von Feichtmayrs Hochaltar in Zwiefalten (1754). Es sind Allegorien, Idealfiguren, nicht bestimmte, heilige Persönlichkeiten. Das alte Testament im Levitengewand spricht mit dem fliegenden Putto, der oben vom Altare niederschwebt. Das Motiv allein schon legt die Annahme nahe, daß die Erfindung auf den Entwerfer des Altares, den Stukkator zurückgeht, der für die Ausführung den Bildhauer herangezogen hat. Auch die Steinfiguren der Fassade, Maria mit St. Stephanus, Engel und Stiftern, der hl. Benedikt über dem Hauptportal, sind von Christian. Seit 1757 Arbeiten für Ottobeuren. Christian hat ,,neben allen Statuen die 18 Chorbasreliefs gefertigt". Die Reliefs sind die des Chorgestühls; unter den Statuen können also dem ganzen Zusammenhang nach nur die Figuren des Chorgestühls gemeint sein. Die Ausführung der Schreinerarbeit ist wieder von Hermann. Der Entwurf des künstlerisch viel höher stehenden Aufbaues muß aus den oben genannten Gründen Feichtmayr zugeschrieben werden. Von Christian sind außer den Büsten des Aufsatzes die ausgezeichneten Hermen. Der Reichtum der Erfindung, die alle Variationen der Anpassung an die architektonische Funktion erschöpft, vom leichten, mühelosen Tragen des jungen Mannes bis zum Zusammensinken des Alten unter der schweren Last, die Feinheit der Ausführung und des Ausdrucks sind die Vorzüge des Bildhauers, der die plastisch durchgefühlte Einzelfigur als seine eigentliche Aufgabe betrachtet. Die Reliefs sind im Aufbau klarer als die in Zwiefalten. Durch den Grad des Reliefs, von zarter Umrißzeichnung bis zur freiplastischen Loslösung, ist noch deutlicher die Verbindung mit dem Freiraum erstrebt. Die kleinteilige Füllung mit Einzelheiten und die monotone Wiederholung steifer Randbäume wahren wieder den Eindruck gesuchter Primitivität. Schwungvoller sind die geschnitzten Reliefs an der Kanzel und an den Beichtstühlen, die auch als Werke Christians bezeugt sind. 1772/73 vollendete Christian zusammen mit seinem Sohn und Stukkatorgesellen aus Landshut den Altar in Unlingen (Abb. 81). (Eine der seltsamsten Hypothesen seines Biographen ist die, daß der Leiter der Werkstatt nicht imstande gewesen sei, in Stuck zu arbeiten, während sein Sohn und seine Gesellen die leichte Technik beherrschten. Warum wurde dann nicht ein Holzaltar geliefert?) Im Aufbau und in der Ornamentik des Altares sind jetzt deutlich ornamentale Erfindungen Feuchtmayers aus den fünfziger Jahren verwertet. Die beiden Stuckfiguren über den seitlichen Durchgängen, die mit dem Aufbau nur lose verknüpft sind, sind am besten geeignet, über Christians plastischen Stil Aufschluß zu geben. Beide unsicher stehend, mit eng geschlossenen Füßen, die durch den ausladenden Talar verdeckt sind. Das Rochett leise vom Wind bewegt, die Gebärden zurückhaltend, einfach und sachlich. Aller Nachdruck ist auf die Vertiefung des Ausdrucks gelegt. Der hl. Kardinal Karl Borromäus betrachtet ernst den Totenkopf, der hl. Johann Nepomuk preßt inbrünstig das Kruzifix an die Brust. Wie sich die Gefühle stiller Versonnenheit und inniger Hingabe in den feinen Prälatengesichtern spiegeln, diese Vertiefung des Ausdrucks hätte Feuchtmayer nicht geben können. In der gleichen Kirche sind auch das große Holzkruzifix (1772) und das Vesperbild des Seitenaltares (1763) (Abb. 82) von Christian (oder gemeinsame Arbeit von Vater und Sohn). Mit Günthers abgeklärtem Meisterwerk in Nennigen darf man diese volkstümliche Gruppe nicht vergleichen. Der sentimentalisch nach oben gerichtete Blick der Maria und die deklamatorische Geste der geöffneten Hand sind Zugeständnisse an das barocke Pathos. Auflösung der Form ist in der kleinlichen Überfülle kantig gebrochener, unorganisch geschichteter Falten gesucht.

Aus diesen gesicherten Werken gewinnen wir eine bestimmte Vorstellung von Christians Können und von seiner geistigen Einstellung. Er ist eine viel einfachere Natur als Feichtmayr, er ist der zurückhaltende, sachliche Bildhauer. Er geht der Bewegung, Auflösung und Verschmelzung, die der Stil fordert, nicht aus dem Weg; aber er mildert sie und bringt durch tektonische Motive den Ausgleich. Der Flug des Geistes geht nicht hoch. Seine Absicht ist die Vertiefung des Ausdrucks und die plastische Durchbildung bei der Einzelfigur, die verständliche

81. J. Christian (d. Ä.), Hl. Karl Borromäus. Unlingen.

Erzählung im Relief. Ist er in Ottobeuren und Zwiefalten als selbständiger Meister tätig gewesen, dann muß seine handschriftliche Eigenart auch an den Altarfiguren erkennbar sein. In Zwiefalten ist sein Anteil schon genannt, außerdem hat keine Skulptur auch nur einigermaßen stilistische Ähnlichkeit. Auch in den Archivalien wird nichts von einer weiteren Mitarbeit erwähnt. Für die Altäre in Ottobeuren wird seine Tätigkeit von späteren Aufzeichnungen überliefert. Als selbständige Arbeiten können nur zwei Figuren in Betracht kommen, der hl. Franz von Sales und der hl. Karl Borromäus in der Johanneskapelle, die schon durch den holzschnitzmäßigen, knitterig zerhackten Stuckstil an seine Art erinnern, die auch im Motivischen Übereinstimmungen mit den Unlinger Figuren zeigen. Sonst sucht man vergebens. Überall, wo mit dem deklamatorischen Schwung der großzügigen, durchgehenden Linien und mit dem Pathos der ausgreifenden Gesten, der zerflatternden Gewänder der plastische Inhalt vorgetragen, da scheidet seine Wirksamkeit als selbständiger Künstler aus. Selbst die geistig einfachen, ernsten Mönche St. Franziskus und St. Placidus, die man ihm noch am ehesten zuschreiben möchte, weichen durch die großzügige Stilistik der leichten, wellig fließenden Falten von seiner Art stark ab. Man ist so zu dem Schluß gezwungen, den auch die archivalischen Nachrichten nahelegen, daß bei den gemeinschaftlichen Werken Feichtmayr die übergeordnete Kraft war, daß seine Vorlagen, Modelle, als Unterlage angenommen wurden, daß Christian nur Mitarbeiter war. Die Annahme, daß Feichtmayr, der nachweisbar den größten Teil der figuralen Stuckplastik ausgeführt hat, der auch vor und nach Ottobeuren selbständige plastische Werke geschaffen hat, nicht imstande gewesen wäre, Modelle zu erfinden, widerspricht der Logik; sie berücksichtigt auch nicht die Tatsache, daß zu den Figuren am Vierungsaltar in Vierzehnheiligen Modelle Feichtmayrs vorhanden sind (München, Nationalmuseum).

Noch weniger kann der junge Franz Joseph Christian (1739—98) als selbständiger Mitarbeiter in Betracht kommen. Bei Beginn der Ottobeurer Arbeiten war er noch zu jung. Er war Gehilfe seines Vaters und übernahm erst nach dessen Tode 1777 die Werkstatt. Sein Hauptwerk ist das Chorgestühl in Wiblingen, für das der alte Christian noch 1776 Entwurf und Modell geliefert hatte. Als dann 1778 Januarius Zick die architektonische Leitung bei der Ausstattung der Kirche übernahm, da hat er den Entwurf „im antiquen Geschmack“ (d. h. Louis XVI.) abgeändert. Wieder bilden den Hauptdekor die Reliefs der Rückwand mit Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt und biblischen Geschichten; sie sind in Stuck geformt nach Entwürfen von Martin Dreyer und vergoldet. Gegliedert ist das Dorsal durch Hermen, die in reich abgestuften Bewegungen immer neue Seiten eines virtuos durchgebildeten Körpers zeigen. Sie sind ausgezeichnete Leistungen, die den Schöpfungen seines Vaters nicht nachstehen. In den Nischen des Obergeschosses die etwas untersetzten Gestalten der vier Kirchenväter, die stilistisch wichtig sind. Bewegung und kleinteilige Detaillierung der Form ist noch vorhanden; aber durch die sorgfältige, rundliche Ausführlichkeit abgeschwächt. In Wiblingen hat Christian nach Zicks Entwurf auch die trauernden Engel in den Zwickeln über dem Hochaltar und einige Nebensächlichkeiten ausgeführt. 1780 hat er die Reliefs am Chorgestühl zu Unlingen geliefert. Zuschreiben darf man ihm ferner die Reliefs am Chorgestühl, die Atlanten der Empore und Altarfiguren in Buchau. Im Museum Schwabmünchen sind zwei signierte Stuckreliefs, Anbetung der Könige und der Bethlehemitische Kindermord, etwas unbeholfene Frühwerke nach graphischen Vorlagen; die untersetzten Figuren der Häscher mit grotesk verzerrten Gesichtern erinnern an primitive Tafelbilder. Eine konventionelle Allegorie der Malerei und Bildhauerei (eine Gruppe in Holz, zwei lebensgroße weibliche Figuren mit dem Zollernwappen im Schloß Sigmaringen) ist signiert und datiert 1774. Zuschreiben darf man dem jüngeren Christian die schöne Stuck-

figur der sitzenden Maria mit Kind in der Altertümersammlung in Riedlingen und die aus dem gleichen Ort stammende Steinfigur der betenden Maria in Berlin (Abb. 84). Sie ist, neben den Wiblinger Hermen, Christians beste Schöpfung. Sie ist eins der feinsten Werke der späten, schwäbischen Rokokoskulptur. Die unorganisch von Mulden durchsetzte, stuckartige Draperie finden wir wieder bei der Sigmaringer Holzgruppe und die derben Hände bei der Stuckfigur im Riedlinger Museum. Den besonderen Reiz gibt der Figur das Gesichtchen mit manieriert in die Länge gezogenen Proportionen, mit den übergroßen Augen, die den graziösen Ausdruck geben, mit den Grübchen. Dürfen wir Christian auch noch die kleine Gruppe der sitzenden Maria mit St. Dominikus und Rosa von Lima zuschreiben, die aus der gleichen Gegend in das Suermondt-Museum in Aachen (Abb. 83) gekommen, dann müssen wir doch dem Meister viel größere Bedeutung zugestehen, als man ihm bisher geben wollte. Er ist der letzte und der frischeste unter den schwäbischen Bildhauern der Louis XVI.-Zeit.

Wahrscheinlich darf als Schüler des alten Christian auch der Haigerlocher Bildhauer Johann Georg Weckenmann (1725—95) bezeichnet werden. Die Steinbüsten auf der Kirchhofmauer von St. Anna in Haigerloch haben stilistische Ähnlichkeiten. Weitere Arbeiten sind in der Schloßkirche (schmerzhafte Muttergottes) in St. Luzen bei Hechingen (1755), in Neckarshausen (1758) und Oberndorf (1776).

82. J. Christian (d. Ä.), Vesperbild. Unlingen.

83. F. J. Christian, Hl. Maria, St. Dominikus und Rosa von Lima. Aachen.

Stuttgart

Manchmal hat es fast den Anschein, als ob dieses volkstümliche, deutsche Rokoko eine speziell katholische Angelegenheit gewesen wäre. An den Grenzen des Herzogtums Württemberg setzt das Wachstum der neuen Kunst plötzlich aus. Die protestantischen Städte verhalten sich, im Gegensatz zu früher, gegenüber der neuen Kunst reserviert und der Fürstenhof in Stuttgart bleibt nach wie vor kosmopolitisch gesinnt. Erst am Ende des Jahrhunderts, in der Zeit des Klassizismus, wird auch hier der geistige Kontakt hergestellt, beteiligt sich das Land wieder mit Erfolg am Wettbewerb um den Lorbeer.

Gewiß fand die Kunst auch am Hofe des Herzogs Karl Eugen die Pflege, die jeder Fürst im Zeitalter des Absolutismus ihr gewährte, soweit der Aufwand sich für den eigenen Ehrgeiz und den Lebensgenuß rentierte. Auch im Ausmaß der Aufwendung stand der Fürst seinem Vorgänger nicht nach.

84. F. J. Christian, Betende Maria. Berlin, Deutsches Museum.

Die neue Residenz in Stuttgart hätte nach ihrer ursprünglich geplanten Größe ebenso leicht für den Hof eines Kaisers gereicht, wie Ludwigsburg. Für die speziell deutsche Kunst hatte der international orientierte, vielgereiste Herzog nichts übrig. Zum Leiter des Bauwesens machte Karl Eugen, der mit Friederike von Bayreuth verheiratet war, den markgräflich brandenburgischen Baudirektor Leopoldo Retti, der durch seine Ausbildung in Paris fast ein französischer Künstler geworden war. In seinen Fußstapfen wandelte sein Nachfolger Philippe de la Guêpière, dessen wichtigste Bauten, Monrepos und Solitude, in der Umgebung von Paris stehen könnten. Auch die Skulptur war international. Domenico Ferretti (1702—74), der aus Wien berufen wurde, hat die (stark erneuerten) allegorischen Gruppen auf der Attika und im Giebelfeld der Residenz (1748—51), in Ludwigsburg die Puttengruppen im vorderen Schloßhof gefertigt (1763). Der Hofstukkator Luigi Bossi setzte die Tradition des Carlone fort und nur für Einzelnes wurden die Wessobrunner Jakob Rauch und Thomas Schaidhauf geholt. Durch die Berufung des Bildhauers Pierre François Lejeune (geb. in Brüssel, 1721—90), den der Herzog in Rom kennen gelernt hatte, zum ersten Hofbildhauer (premier sculpteur 1753), wurde Stuttgart einer der Vororte des frühen Klassizismus in Deutschland. Die Marmorreliefs im Stuttgarter Schloß, la méditation und le silence, die Götterfiguren am Portikus, die Gipsfiguren von Mars und Athene im Vorraum des Treppenhauses, der Apoll in Ludwigsburg, zeigen eine anmutige, sogar süßliche, bewegte Kunst, der die Antike im Grunde nicht mehr ist als die Schablone, in die man den alten Inhalt pfropft. Aber die Vereinfachung der Form, die Beruhigung der Bewegung, die räumliche Beschneidung in einer Art klassischen Reliefs, waren für diese Zeit in Süddeutschland wie Fanfaren einer neuen Gesinnung. Die pompöse Marmorfigur des Herzogs Karl Eugen (1778) im Treppenhaus des Stuttgarter Schlosses ist das beste Beispiel dieses französischen Typus repräsentativer Fürstenbildnisse mit Imperatorenpose in Deutschland. Die antikische Kostümierung mit Schuppenpanzer und Draperie werden wir bei den Werken Tassaerts in Berlin wieder finden Das Porträt an sich ist meisterhaft. Friedrich Wilhelm Beyer (1725—1806), der neben Lejeune als Hofbildhauer angestellt war, ist eine frischere Kraft. Er, der Sohn eines Hofgärtners, wurde auf Kosten des Hofes ausgebildet und 1759 angestellt; blieb aber nur bis 1767 in württembergischen Diensten. Da die großen Aufträge bis auf wenige Ausnahmen Lejeune anvertraut wurden, mußte er in der Porzellanplastik das Hauptfeld der Betätigung suchen. Wir haben seine künstlerische Stellung oben (S.46) in anderem Zusammenhang geschildert. Hier darf noch Joseph Weinmüller (1743—1812) genannt werden, ein Schüler von Straub. Er war gleichzeitig mit Beyer für die Ludwigsburger Porzellanfabrik tätig. Die Modelle, die ihm zugeschrieben werden, die Omphale, Klio, Vestalin, zeigen in der Umformung der Antike ganz den Stil Beyers. Mit Beyer ging er nach Wien, arbeitete an den Figuren des Parterre in Schönbrunn mit (Omphale und Priesterin) und ging dann um 1780 nach Augsburg zurück. Aus dieser Zeit (1782) sind in Ottobeuren die fünf Figuren der Musikempore, Maria, Johannes, Magdalena, Joseph von Arimathäa und Martha, die früher auf der Brüstung des Chorgitters standen. Auch ein Kruzifix in Winterthur gehört zu dieser Gruppe.

Freiburg und der Oberrhein

Freiburg ist durch Christian Wenzinger (geboren in Ehrenstetten bei Freiburg 1710, gest. in Freiburg 1797) vorübergehend eine Zentrale künstlerischen Lebens geworden. Nur ein umfassendes Talent konnte den Samen fruchtbarer Anregung nach allen Seiten streuen. Wenzinger ist einer der wenigen, die auf verschiedenen Gebieten der Kunst etwas geleistet haben, in der Malerei, in der Architektur und in der Plastik. Die primäre Anlage hat ihn allerdings zur Skulptur geführt. Nimmt man dazu den Umstand, daß die Neigung für Architektur sich erst allmählich steigerte, daß der Sinn für logische Feinheit, tektonische Ordnung später auch die

Form der Skulptur bestimmte, daß aber in der Spätzeit die malerischen Aufgaben überwiegen, dann hat man den Schlüssel für seine künstlerische Entwicklung. Von den Bildhauern Süddeutschlands unterscheiden ihn die weltmännische Gesinnung, die Sicherheit, die monumentale Großzügigkeit.

85. Chr. Wenzinger, Schlafende Apostel. Frankfurt (Liebighaus).
(Photo Folkwang Verlag.)

Sie sind Frucht seiner Schule. Er hat in seiner Heimat den ersten Unterricht genossen. (Ist der Taufstein in St. Peter wirklich schon in den frühen dreißiger Jahren entstanden, dann ist seine Eigenart schon ganz früh ausgeprägt; nur die Beherrschung der Form ist noch mangelhaft. Wahrscheinlich ist aber auch hier die spätere Ausführung durch Faller, nach Entwurf von Wenzinger.) 1737 war er in Paris. Er erhielt mit einem Relief, Simson zerstört den Tempel, den 2. Preis. Im gleichen Jahre hat Bouchardon die Medaille bekommen. Das Jahr vorher war Verschaffelt preisgekrönt worden. Wie sich die gleiche Schule in verschiedenen Medien von verschiedener Nationalität und persönlicher Veranlagung immer wieder ganz anders spiegelte! Wenzingers Kunst ist durch den Rationalismus der französischen Schulung geläutert und gekühlt worden, sie hat nichts von ihrer Selbständigkeit verloren. Im gleichen Jahre kehrte er in seine Heimat zurück. 1737/38 liefert er für Oberried bei Freiburg zwei Statuen, St. Benedikt und St. Blasius. Dann eine Lücke. Ein Aufenthalt in Italien ist wahrscheinlich. Erst von 1745 an beginnt die fortlaufende Reihe von Werken, unter denen die wichtigeren die folgenden sind.

Der Ölberg für Staufen (1745, jetzt Frankfurt, Liebighaus), eine Gruppe von Tonfiguren, ursprünglich nach Vorbild der Krippen aufgestellt, ist in der Art der Verwendung und in der Verknüpfung mit drastischen Szenen durchaus Volkskunst. Aber jede Figur ist ein Meisterwerk vertieften Ausdrucks, trotz des kleinen Maßstabes durch die vereinfachte Stilistik ungemein wuchtig, durch die temperamentvolle Frische, ja Sorglosigkeit der Modellierung lebendig (Abb. 85). Von internationaler Vorbildung geben nur die Sicherheit in der Anwendung der Mittel und vielleicht die großflächige Einfachheit, die Weichheit der Modellierung Zeugnis. Inhalt und Form sind deutsch. Ein offizieller Auftrag der gleichen Zeit sieht ganz anders aus.

Beim Denkmal des österreichischen Generals von Rodt im Freiburger Münster (1743—49) sind die Bestandteile der Allegorie Obelisk, Sarkophag, Fama und die Trauernden bekannte Requisiten. Der Tod unter dem Sarkophag erinnert an Bernini. Die Komposition ist etwas kleinlich, die weinende Bellona ist niedlich; die Draperie um den Sarkophag ist ein Notbehelf, ein erkünsteltes Mittel der Verschmelzung, die andere deutsche Bildhauer mit rein ornamentalem Schwung viel eindrucksvoller erreichten. Es fehlt die große Geste, das rhetorische Pathos einer französischen Komposition wie bei Pigalles Grabmal des Moritz von Sachsen in Straßburg. Das spezielle Talent Wenzingers zeigt sich in der Detailausführung, in der seidigen Weichheit der Oberfläche. — Zwischen 1749—51 ist wahrscheinlich nach Wenzingers Plänen Schloß Ebnet gebaut worden.

Die Gartenfiguren der vier Jahreszeiten in Ebnet sind an sich sehr feine, eigenhändige Arbeiten. Der zusammengekauerte, blockmäßig vereinfachte Winter ist eine übermütig humorvolle Er-

86. Chr. Wenzinger, Verteilung der Almosen. Relief in St. Gallen.
(Phot. Folkwang Verlag.)

findung; bei der Flora und Ceres ist der Körper von einer idealisierenden weichen Draperie verdeckt, nur die Spitzenhemden, die zurückhaltenden, graziösen Bewegungen geben die moderne Rokokonote. Stellt man die lustigen Bruchsaler Götter daneben, mit dem irrationalen, bewegten Schwung der Draperie, der verstärkten Betonung des Ausdruckes, dann sieht man leicht, mit welchen Mitteln ein rein deutscher Bildhauer die Vergeistigung gesucht hätte. In kirchlichen Aufträgen hat Wenzinger wieder den Weg zur deutschen Form zurückgefunden. Die Stukkaturen der Stiftskirche St. Gallen (1757—61) sind eine der großen Leistungen der deutschen Skulptur dieser Zeit. (Die Deckenfresken Wenzingers kommen in ihrem schlechten Erhaltungszustand nicht mehr zur Geltung. Die Vereinfachung, die Beschränkung auf wenige Gestalten, die maßvolle Verkürzung der stilgroßen Figuren kamen an sich dem ekstatischen Charakter des Raumes nicht recht entgegen. Merkwürdig, daß Wenzinger trotzdem von den Lizenzen des Illusionismus Gebrauch machte und vereinzelt Extremitäten in bemaltem Stuck ansetzte.) Die ornamentale Stukkatur ist reines, ungezügeltes Rocaille, in das aber schon naturalistische Louis XVI.-Motive, Schilf, Blumen, Musikinstrumente als hemmende Begleitung gemischt sind. Daß die rein plastische, figurale Stukkatur den Hauptakzent erhalten würde, war bei der ganzen Veranlagung Wenzingers selbstverständlich. Die Putten, die Engel, die Requisiten der religiösen Symbolik sind ungemein reich variiert; die Allegorien von Glaube, Hoffnung und Liebe in der Vierung beanspruchen schon stärkere Bedeutung. Die schönsten Teile sind die 8 Reliefs mit Szenen aus dem Leben des hl. Gallus über den Durchgängen der Seitenschiffe (Abb. 86). Sie sind wie Gemälde angebracht, durch einen Bilderrahmen tektonisch motiviert, der aber oben in aufgesetztes Muschelwerk zerflattert, unten von den Figuren überschnitten ist. Die ornamentale Funktion wird durch die Auflösung des Rahmens gewahrt. Die Figuren füllen nur die untere Hälfte der Bildfläche. Im Aufbau der Gruppen kommen die heimliche, tektonische Gesinnung und der Sinn für Monumentalität, die das Gesamtwerk Wenzingers charakterisieren, wieder zum Durchbruch. Sie treten auch im Ausgleich der Gruppen zutage. Bei der Almosenverteilung durch St. Gallus korrespondieren zwei Sitzfiguren mit zwei Stehfiguren. Ähnlich ist die Verteilung bei der Messe des hl. Gallus und der Verteilung der Geschenke an die Armen. Sie liegen ferner in der Beschränkung auf wenige, ernste, im Ausdruck vertiefte Figuren mit großzügigen Bewegungsmotiven. Auch die inhaltliche Vertiefung ist ein Protest gegen die dekorative Verallgemeinerung des Rokoko. Sie zeigen sich endlich in der Vermeidung der Landschaft, der perspektivischen Verkürzungen überhaupt. Man darf nur in einem Gegenbeispiel, wie auf Feuchtmayers Chorgestühl in St. Gallen, nachsehen, wo ein echtes Rokokorelief seine Aufgaben sucht.

Von Wenzinger sind auch die überlebensgroßen Sandsteinfiguren der Seitenfassaden, Petrus und Paulus, Gallus und Othmar, die vier Benediktinerheiligen der gegenüberliegenden Langseite und die Maria der Fassade. Künstlerisch höher als die ausgeführte Figur steht das Holzmodell zum hl. Gallus in der Sammlung Röhrer in Augsburg (Abb. 87). Das Hauptmotiv der Madonna an der Fassade ist die Diagonalbewegung der in weichen Wellen über den Körper fließenden Draperie; diese wird von der einen Hand festgehalten, ein Bausch ragt heraus, der den Umriß noch mehr löst. Das Motiv ist in einer Anzahl von Figuren variiert, an den Treppenfiguren in Ebringen, am St. Joseph in Berlin (Deutsches Museum), an Freiburger Hausfiguren, an Tonfiguren der Sammlung Röhrer (Augsburg) und am schönsten dieser Modelle, der köstlichen, farbig gefaßten Immakulata der Sammlung Schnell (Ravensburg, die ich früher irrtümlich mit C. D. Asam in Verbindung gebracht habe). 1761 hat sich Wenzinger in Freiburg neben dem Münster ein schönes Haus erbaut, das er mit altertümlichen Schlußsteinen, grotesken Masken dekorierte. Am Balkongitter hat er sein Selbstporträt in Bronze angebracht. — 1768 ist der Taufstein des Freiburger Münsters entstanden, wo wieder das irrationale, weiche Gewoge einer großzügig modellierten Draperie, in die sich Putten verstecken, die Tektonik der Basis verdeckt. Die Gruppe der Taufe Christi ist von Schülern ausgeführt. — Um 1780 hat Wenzinger die Klosterkirche St. Blasien ausgemalt; die Gemälde sind schon 1784 verbrannt. Eines der letzten Werke ist der Hochaltar in Ebringen (1784). Der Aufbau ist Louis XVI. Am Stuckrelief der Anbetung der Hirten ist nur die Vereinfachung der Komposition ein Anzeichen des herrschenden Louis XVI.-Klassizismus. Die Weichheit der Modellierung, die süße, rokokohafte Feinheit der Gesichter — man beachte den mondänen, wissenden Ausdruck der Maria — sind fast das Gegenteil klassizistischer Typisierung.

87. Chr. Wenzinger, Hl. Gallus. Augsburg, Slg. Röhrer.

Eine eigentliche Schule hat Wenzinger kaum gehabt. In Verbindung mit ihm werden verschiedene Bildhauer genannt. Matthias Faller hat 1752 nach Wenzingers Modellen für die Bibliothek von St. Peter im Schwarzwald Allegorien der Wissenschaften und Künste geschnitzt, von denen noch sechs vorhanden sind. Wahrscheinlich nach Wenzingers Entwurf sind auch die Figürchen von Maria und Johannes in der Hauskapelle und die Stiftergräber im Chor der Kirche. Die Bildhauer Joseph Hör (1732—85) und Anton Xaver Hauser (1716—72) haben am Taufstein des Freiburger Münsters mitgearbeitet. Von F. A. X. Hauser (1738—1819) ist eine schöne Beweinung Christi in Berlin; Spätwerke in St. Ottilien; Kleinplastiken im Museum zu Freiburg. Sie geben den Eindruck werktüchtigen Könnens. Von Hör ist ein feines Alabasterrelief: Joseph II. hört die hl. Messe in St. Blasien 1777, im Museum St. Paul in Kärnten. In derselben Sammlung ist auch eine Alabastermadonna, bezeichnet Joschl (?) Laiber fecit 1764, die auf ein Vorbild Wenzingers zurückgeht. Von der gleichen Hand sind in St. Paul noch andere Werke, eine zarte, ausdrucksvolle Pietà und der Entwurf zu einem Grabstein. Laiber war wahrscheinlich ein Schüler Wenzingers. Er hat wohl für St. Blasien gearbeitet.

Von der provinziellen Skulptur des Oberrheins wissen wir noch nicht viel. Eine vorzügliche Kraft muß Johann Michael Winterhalter von Vöhrenbach (1706—59) gewesen sein, der Bruder des Olmützer Bildhauers. Unter seinen Apostelfiguren in Donaueschingen (Abb. 88) sind großgesehene Gestalten von monumentaler Gesinnung. Sein Mitarbeiter in Donaueschingen, Joseph Anton Hops von Mietingen (1720—26), pflegte den knitterigen, aufgelösten, expressiven Stil des volkstümlichen Barock.

Kurpfalz

Neben Donner ist der zweite Eckpfeiler im luftigen Bau der deutschen Rokokoskulptur Paul Egell (1691—1752). Die Bedeutung des Künstlers will sich erst jetzt langsam klären, seitdem wir wissen, daß die bekannten Bildhauer der Spätzeit bei ihm gelernt haben. Von Ignaz Günther ist der Anschluß bezeugt, bei Wagner in Würzburg und Pfaff in Mainz ist er durch Modelle nachweisbar, und wenn wir uns genauer in der rheinisch-fränkischen Skulptur umsehen, werden wir noch mehr Nachklänge finden. Egells Bedeutung liegt in seiner Stellung

88. J. M. Winterhalter, Hl. Andreas. Donaueschingen.

als Antipode Donners. Im Gegensatz zur sachlichen Tektonik des Wieners legt er den Nachdruck auf subjektive Formauflösung, auf stärkere Verneinung der Gesetzmäßigkeit; er sucht auf freierem Wege zur dekorativen Synthese zu kommen. In dieser Subjektivität steht er mit beiden Füßen auf den Schultern Permosers, dessen Schüler er auch in der persönlichen Formensprache Zeit seines Lebens geblieben ist. Die barocke Pathetik Permosers hat er verfeinert, den Ausdruck abgespannt und verinnerlicht, die leidenschaftlichen Härten der Form hat er zu flüssiger Eleganz gemildert, die in ihrer fülligen Kraft weit entfernt ist von der gebrechlichen Zierlichkeit und müden Überfeinerung seiner Nachfolger.

Über sein Leben wissen wir wenig. Als Geburtsjahr gibt der Porträtstich von Haid 1691 an. Sein Geburtsort ist nicht bekannt. Zwischen der Lernzeit bei Permoser um 1712—17 und der Niederlassung in Mannheim 1721, wo er Hofbildhauer des Kurfürsten Karl Philipp wurde, ist eine Lücke, die erst überbrückt werden muß. Wir wissen nur, daß er 1715/16 für Bamberg tätig war. Für das Kloster St. Michael lieferte er ein Kruzifix (Mitt. J. Morper, der Egell auch die Madonna am Aufseßhaus Langestr. 3 zuschreibt. Sie gehört aber der Zeit um 1700 an, der Richtung Goldwitzers). In Mannheim ist er bis zu seinem Tode geblieben. Nach den Lernjahren erfolgte Berührung mit der westlichen Kunst. Es ist nicht nötig, einen Aufenthalt in Paris anzunehmen, weil die französischen Architekten des Kurfürsten, Froimont und Haubérat, Vermittler gewesen sein können. Zweifellos sind die Hochfüllungen im Mannheimer Schloß thematisch — nicht im Einzelmotiv, das selbständig bleibt — abhängig von den Füllungen in der Schloßkapelle und im Spiegelsaal zu Versailles. Die Einfassung der Rückwand des Mannheimer Altares (in Berlin) durch Palmen ist auch ein französisches Motiv, das schon in Versailles vorkommt; die Palmen waren damals durch Oppenordt und Verberckt wieder Mode geworden. Im Figürlichen merkt man vom französischen Einfluß nichts. In Mannheim wurde Egell vor allem für die dekorative Bauplastik herangezogen. 1724 die (jetzt zerstörte) Dekoration des Neckartores, dessen Bekrönung ein Atlas bildete, wie am Zwinger in Dresden. 1729 die Stukkaturen im Treppenhaus und im Rittersaal des Schlosses, frisch erfundene und flüssig sicher modellierte Füllungen mit ornamentalen Stilleben, Waffen, Trophäen, Emblemen, Putten (Entwürfe im Schloßmuseum). 1731 das Giebelrelief der Trinität an der Schloßkirche. Nebensächliche Werkstattarbeiten die Schlußsteine vom Mühlhausschlößchen und am Kaufhaus (um 1740). 1731—33 die äußere Portalbekrönung am Palais Thurn und Taxis in Frankfurt, das große Wappen mit der Figur der Athene und einem schmiegsamen Löwen, die Urne mit Putten; der Sandstein wie weiches Wachs gespachtelt. Ebenso ausgezeichnet im rauschenden Schwung der Linien das Giebelrelief der Jesuitenkirche in Mannheim (1749). Die Oratorien in der Kirche (1752) sind nach seinem Entwurf ausgeführt. Wahrscheinlich darf Egell auch der Entwurf zum versilberten und vergoldeten Zinnsarkophag des Kurfürsten Karl Philipp (gest. 1742) in der Gruft der Schloßkirche zugeschrieben werden. Die Seiten dekorieren Rocaillekartuschen mit Reliefs; ein Putto, der das Ovalporträt des Fürsten hält, bildet die Bekrönung. Ob auch der meisterhafte, grinsend meckernde Faunskopf aus Bronze unter dem Wappen des Mittelpavillons des Schlosses von ihm modelliert ist? Er müßte dann in Düsseldorf gegossen worden sein. Zu den dekorativen Skulpturen darf man auch noch das schöne Grabdenkmal des Ernst Friedrich Fein (gest. 1741) in Durlach (Friedhof) rechnen. Die schmiegsam feine Begabung Egells für die dekorative Skulptur gibt den Schlüssel für das Verständnis seiner Kunst.

Sein Hauptwerk, der frühere Altar der katholischen Pfarrkirche in Mannheim, eine Stiftung des Kurfürsten Karl Philipp (jetzt Berlin, Deutsches Museum) ist um 1740 entstanden, fast gleich-

89. P. Egell, Ehem. Hochaltar der Pfarrkirche in Mannheim. Berlin, Deutsches Museum.

90. P. Egell, Büste vom Mannheimer Altar. Berlin, Deutsches Museum.

zeitig mit den Meisterwerken Donners, Asams. Diese muß man sich ins Gedächtnis zurückrufen, wenn man über den persönlichen Stil Klarheit gewinnen will. Die Vermeidung des ernsten, architektonischen Aufbaues allein verändert den Charakter und gibt dem Altar die Note dekorativer Improvisation, die Heiterkeit und Freudigkeit, die das Rokoko liebte. Aus dem strengen Gefüge wird eine lockere Gruppierung von Figuren in verschiedenen Ebenen, in den verschiedensten Abstufungen vom Relief bis zu Freifiguren, die in den Raum hineintreten, die aber durch das übergeordnete dekorative Schema und durch den Rhythmus zusammengehalten sind. Die bayerische Rokokoskulptur hat hier angeknüpft. Die Hauptgruppe, Christus am Kreuz und die Assistenzfiguren, umschließt der geschweifte Bildrahmen aus Palmstämmen, der oben in Muschelwerk verschäumt und in Strahlen verspritzt. Christus ist Vollfigur. Die Gruppe der Trauernden auf der linken Seite in Relief ist ungemein flüssig und weich modelliert und, wie alle Plastik Egells, zurückhaltend im Ausdruck. Der Grad des Reliefs ist nach vorn zu gesteigert, wo die schräg gestellte Figur des Johannes den Rahmen sprengt und zum Freiraum überleitet. Als Gegenwert rechts, vor diagonal durchschneidendem Astwerk, zwei neckische Putten, die die Stimmung umbiegen und das Erhabene mit einem leichten, lustigen Nebenton durchflechten. Mit dieser Gruppe sind verschmolzen die Seitenfiguren, die als Gegenspieler korrespondieren; der eine, St. Sebastian, blickt mitleidvoll auf Christus, apostrophiert durch die Geste den Beschauer, und leitet damit den Bewegungsstrom in den Kirchenraum. Trotz der Auflösung herrscht klare Ordnung. Bei den Einzelfiguren ist der stilistische Zusammenhang mit Permoser leicht zu sehen, der impressionistische Duktus, die Bearbeitung des Holzes wie mit breiten Spachtel-

91. P. Egell, Hl. Augustinus. Mannheim, Museum.

strichen, die flackernden, unerwarteten Faltenzipfel mit eingerollten Enden, die den Umriß auflösen sollen, kennen wir von Permosers Steintechnik. Gesteigert ist die Zerklüftung der Masse durch die irrationale Bewegung der Draperie. Der Kontrapost ist immer vorhanden, aber zugunsten der ausdrucksvollen Gesamtbewegung verheimlicht. Die räumliche Steigerung erfolgt jetzt mehr durch Aufhöhlung der Masse als durch Expansion. Durch die Armbewegung des Sebastian wird gleichsam ein dunkler Raumkeil in die Masse getrieben. Die leichte, tänzelnde Drehung der Güntherschen Figuren kennt Egell noch nicht. Über Permoser hinaus geht die Art der Charakteristik; die sentimentale Weichheit des Ausdrucks, die Leichtigkeit, die geistige Freiheit, die Selbstverständlichkeit (Abb. 89). Wie sind bei Permoser die Engel krampfhaft angestrengt, verzerrt. Hier sind sie wie leicht angeflogen; sie wahren zwar die tektonische Profilansicht, die aber mit allen Mitteln aufgelockert wird. Die Figuren haben nicht die monumentale Einfachheit der plastisch viel reicheren Engel Donners in Preßburg, sie sind in ihrer kraftvollen Frische noch weit entfernt von der zierlichen Eleganz eines Günther.

Der Wandel der persönlichen Stilistik ist gering. Die späteren Werke unterscheiden sich wenig von den früheren. Beim Altar der unbefleckten Empfängnis im Dom zu Hildesheim (1729—31) sind die Prinzipien der Komposition schon vollständig entwickelt. Der Aufbau ist ein geschweifter Rahmen, in dessen Kurven die Figuren hineingebunden sind. Oben auf eigenem Sockel die schmiegsame Immakulata, seitlich die Gegenstücke in Ausdruck und Bewegung, Joachim und Anna. Sie stehen auf übereck gestellten Sockeln, die die räumliche Wirkung steigern. (Zu Joachim und Anna gibt es spätere, mehr handwerkliche Gegenbeispiele im Dom zu Worms.) Zu den besten Werken Egells gehört die Holzfigur des hl. Franz Xaver im Museum Mannheim; die milde Verfeinerung des Ausdrucks findet Ergänzung im weichen Spiel von Licht und Schatten (Abb. 89). Die Lichter huschen über die schnittig gebrochenen Flächen des Gewandes wie auf einem Rokokobild. Viel prononcierter ist ein früheres Werk, der hl. Chrysostomus am Kaufhaus in Mannheim. Die Unterhöhlungen und Ausladungen der rauschenden Draperie, die ungewöhnliche Bravour der Steinarbeit grenzt an das Übermeisterliche. Das eine Hauptmotiv, wie der Heilige einen Zipfel des Gewandes vorzieht, um dem Umriß jede Geschlossenheit zu nehmen, erscheint beim ersten Anblick gesucht. Auch die Emphase des hl. Johann Nepomuk (Wimpfen im Tal, Stiftskirche), der auf das Kruzifix blickt, das er in der starr ausgestreckten Hand hält, charakterisiert die frühe Arbeit. Eine späte Figur des gleichen Heiligen in Mannheim (Museum) ist geschlossener. An den Fassadenfiguren der Heidelberger Jesuitenkirche (um 1751), wo sicher die drei mittleren Figuren, Christus Salvator, Ignatius und Franz Xaver, auf Egell zurückgehen, scheint die Werkstatt beteiligt gewesen zu sein.

Von antikischen Figuren Egells ist nur eine erhalten, der lykische Apoll im Schloßgarten in Schwetzingen (um 1730) (Abb. 90). Er stand ursprünglich im Rittersaal des Mannheimer Schlosses, als Gegenstück zu einer Ceres, die verloren ist. Das weiche Lächeln, das an die Werke Permosers erinnert, die Haltung mit dem unmotiviert über den Kopf gelegten Arm, der Gegensatz der zimperlichen Lyra und des kräftigen Körpers sind absichtliche Disso-

nanzen, die die kapriziöse Wirkung steigern sollen. Sie begegnen uns schon bei Permoser. Wenn man nach Spuren der Mitarbeit Egells in Permosers Atelier suchen wollte, müßte man vor allem die Parkfiguren der sächsischen Schlösser berücksichtigen. Als Werk Egells möchte ich auch die Büste des Herzogs Christian IV., (München, Residenz) bezeichnen. In der impressionistischen Spachtelung der bewegten Draperie erkennt man am ersten seine Hand. Die momentane Bewegung, das imperialistische Schema sind wieder Zeitstil.

Zu den feinsten Werken Egells gehören die Kabinettstücke. Beim hl. Nikolaus (in der Sammlung Röhrer, Augsburg) zeigt der Grad der Ausführung, daß die kleine Holzfigur nicht als Entwurf gelten darf. Die Modelle aus Ton (in Mainz, Mannheim, ein hl. Aloysius aus Holz in London, Victoria- und Albert-Museum) sind leicht an der schnittigen, zügigen Technik kenntlich. Noch feiner in der Durchführung ist die Beweinung Christi in Sigmaringen mit den zartesten Abstufungen des Reliefs, das im Grunde wie Hauch über der Reliefebene liegt. Die manieristisch langgezogenen Körper erinnern an Günthers Anfänge. Ein plastisches Gemälde in eigenem Rahmen ist das Relief mit den hl. Ignatius und Franz Xaverius im Kunstgewerbemuseum Frankfurt (Abb. 91). Ein Christuskopf im Profil (Relief in Lindenholz im Dom-Museum Hildesheim 1744) ist eine Nachahmung der wahren Abbilder Christi, vermutlich angeregt von einer graphischen Vorlage.

In das Erbe Egells haben sich in Mannheim zwei untergeordnete Künstler geteilt.

92. P. Egell, Lykischer Apoll.
Schwetzingen.

93. P. Egell, Hl. Ignatius und Franz Xaverius.
Frankfurt, Kunstgewerbemuseum.

Johann Matthäus van den Branden (geb. 1716 zu Heidelberg, gest. 1788 in Mannheim) ist der Sohn des Peter van den Branden. Er hat bei seinem Stiefvater, dem Heidelberger Bildhauer Litz, dann in Wien gelernt. 1740 ist er als Hofbildhauer in den Dienst von Kurfürst Karl Philipp von der Pfalz getreten, hat es aber auch nach Egells Tod zu keiner breiteren Wirksamkeit gebracht, weil bald Verschaffelt alle größeren Aufträge an sich riß. Er war eine mittelmäßige Kraft. Nur zwei Aufgaben von Bedeutung sind zu nennen. Die Umänderung des Mannheimer Denkmals seines Vaters, die schon erwähnt wurde, und die plastischen Arbeiten für die Hauskapelle im jetzigen Landesgefängnis in Mannheim. In der Folgezeit erschöpfte sich die künstlerische Tätigkeit in dekorativen Arbeiten unter Verschaffelts Leitung in Mannheim (Jesuitenkirche, Bibliotheksbau, Rittersaal des Schlosses) und Schwetzingen. Nach Kurfürst Karl Theodors Weggang nach München versiegten selbst die Aufträge des Hofes. Die Balkonfiguren und Giebelrelief an dem von Quaglio (1775 ff.) umgebauten Komödienhaus in Mannheim sind Leistungen provinzieller Handwerklichkeit. Das Relief im Giebel, Apollo und die Musen, wirkt wie ein schlechtes Gruppenporträt antikisch kostümierter, wohlbeleibter Theaterfiguren; es ist auch geistig, nicht nur formal „simplifiziert". (Sophie La Roche erzählt in ihren

94. P. A. Verschaffelt, Amor. München, Residenz.

Briefen über Mannheim (1784), daß sie auf ihre Frage nach dem Grund dieser Wohlbeleibtheit die Antwort erhalten habe, es sei ein moralischer Sinn damit verbunden; die vollen Busen zeigten an, daß die Theatermusen ihre Kinder wohl ernährten.) Ein mehr kunstgeschichtlich interessantes als künstlerisch wertvolles Werk ist das Modell zu einem Denkmal für Karl Theodor (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum). Der Aufbau in Pyramidenform mit kompliziert verschlungenen Figuren schließt direkt an das Vorbild Grupellos an.

Zu den Pfälzer Bildhauern kann auch Joachim Günther (geb. Zusmarshausen 1717, gest. Bruchsal 1789) gerechnet werden. Er hat wohl bei den Wessobrunner Stuckatoren gelernt und wurde zu dekorativen Arbeiten am Bruchsaler Schloß berufen (Stukkaltäre, Bauplastik, Möbel). Später wurden ihm größere figurale Aufgaben übertragen, die Gartenfiguren der Schweizer Hellebardiere im Schloßgarten (1758), das Grabmal für Kardinal von Hutten (1773) und Fürstbischof Limburg Stirum (1777) in der Peterskirche. Künstlerische Bedeutung haben diese Werke nicht.

Auch Paul Egells Sohn Augustin Egell (1730—87) ist nur eine untergeordnete Kraft. Die Ausbildung in Paris und Rom hat sein Talent nicht gehoben. Seine Tätigkeit geht auf in dekorativen Werken (Orgel (1757), Kanzel (1752 ff.), der Jesuitenkirche, kleine Tabernakel an den Seitenaltären). Seine beste Arbeit sind die Dekorationen der Bücherschränke in der Bibliothek des Kurfürsten im Mannheimer Schloß, die er mit van den Branden zusammen (1757) geschnitzt hat.

In der Spätzeit des 18. Jahrhunderts war in der Kurpfalz Peter Anton von Verschaffelt (1710—93) der unbestrittene Alleinherrscher auf künstlerischem Gebiet. Man muß ihn gewiß zu den besten Bildhauern des 18. Jahrhunderts zählen und seine Bedeutung wäre vielleicht noch größer, wenn seine Tätigkeit in einem anderen Milieu, in Rom oder Paris, die nötige Resonanz gefunden hätte.

Verschaffelt, der in Gent 1710 geboren war, war ein fertiger, berühmter Künstler als er in die Pfalz kam. Er hatte eine vorzügliche Schulung, war Schüler von Bouchardon in Paris (1732—37), hatte in Rom große Erfolge gehabt, wo er 1737—52 tätig war und besonders für Papst Benedikt XIV. gearbeitet hatte (St. Norbert in Rom, der Bronzeengel der Hadriansburg, Fassadenfigur am Dom in Bologna u. a.). Seine Berufung nach Mannheim (1752) verdankt er wohl den Jesuiten, die nach Paul Egells Tod sich nach einer bedeutenden Kraft umsahen. Die Fassadenfiguren (1756), der Hochaltar (1758) der Jesuitenkirche, die dekorativen Skulpturen am Schloß Benrath (1757), die Gartenfiguren im Park von Schwetzingen, worunter die Nymphen, der Apoll im Tempel, die Hirsche und die Figuren der vier Jahreszeiten im Badhaus (etwa 1772) als die wertvollsten zu rühmen sind (Abb. 92). Die Figuren von Karl Theodor und Elisabeth Auguste im Hauptsaal (1760, Modelle ebenda, die Marmorbüsten des Paares, etwas später, in der Münchener Residenz), das Relief am Giebel der Bibliothek des Mannheimer Schlosses, das Grabdenkmal für Bischof Maximin Anton van der Noot in St. Bavo in Gent (1759, aufgestellt 1778) für seine Tochter Ursula in der Hl. Geistkirche in Mannheim (um 1780), die Skulpturen im Palais Bretzenheim in Mannheim (1782—88) sind seine plastischen Hauptwerke. Ebenso bedeutend wie als Bildhauer war Verschaffelt als Architekt. Außer dem Palais Bretzenheim hat er die Kirche in Oggersheim (1775) und das Zeughaus in Mannheim (1778) gebaut.

In einer Geschichte der deutschen Skulptur können wir nur kurz auf seine Werke hinweisen, die doch nur ein Fremdkörper geblieben sind. Es gibt keinen besseren Beweis für die Behauptung, daß das Rokoko eine spezifisch deutsche Formangelegenheit gewesen ist, als den Vergleich von Wenzingers Dekoration von St. Gallen mit Verschaffelts dekorativen Skulpturen an der Jesuitenkirche in Mannheim oder am Schloß Benrath. Beide Meister sind durch die gleiche Schule gegangen und sind fast gleichaltrig; und doch sind diese gleichzeitigen Schöpfungen durch eine Welt getrennt. Die Plastik Verschaffelts steht im Gegensatz zur leidenschaftlichen Bewegung,

zur Auflösung der deutschen Skulptur. Man kann als Symbol gelten lassen, daß Verschaffelt in der Ornamentik das irrationale Muschelwerk nicht oder nur in einer ganz modifizierten naturalistischen Form kennt. Im Motivischen und Formalen hat schon die Reaktion des Eklektizismus eingesetzt. Verschaffelt greift auf das Vorbild Berninis (Weihwasserbecken) und später auf die Renaissance (Michelangelos Madonna in Brügge) und die Antike zurück. Seine Skulptur ist voller Würde und Ausgeglichenheit, sie ist stilistisch ein modifizierter, kühler, verfeinerter Barock, mit Betonung der tektonischen Ruhe, sie streift allmählich die malerischen Freiheiten ab und findet leicht den Übergang zu einem gemäßigten, schweren, klassisch orientierten Naturalismus des Louis XVI. Vielleicht sind seine besten Schöpfungen die beiden Hirschhatzen im Schwetzinger Garten, die in der ganzen Gartenplastik des 18. Jahrhunderts nicht ihresgleichen haben.

95. J. W. v. d. Auvera, Hl. Johannes. Würzburg.

Würzburg

In Würzburg begann mit dem Regierungsantritt des Fürstbischofs Friedrich Karl von Schönborn eine neue, glänzende Epoche heimischer Kunst. Der weltmännische Fürst, der bisherige Vizekanzler des Reiches in Wien, trat mit erhöhten Forderungen des Geschmacks an seine wichtigste Aufgabe, den Ausbau der Residenz heran. Auf dem Gebiete der Skulptur suchte er das provinzielle Niveau zu erhöhen und so schickte er die heimischen Kräfte, die er für geeignet hielt, nach Wien.

Johann Wolfgang van der Auvera (1708—56), der älteste Sohn Jakobs van der Auvera, das begabteste Mitglied der Familie, hat 1730 die Wiener Akademie bezogen, zu einer Zeit, als Mattielli das Feld beherrschte, als Donners Ruhm noch im Steigen war. Er kam in den Kreis der Künstler um Hildebrandt. Vorbilder wurden ihm die barocken, outrierten Werke der Frühzeit Mattiellis. Die Nachwirkung dieser bombastischen Kunst ist noch in den übertriebenen, antikischen Gruppen für Würzburg und Ebrach zu spüren. Nach seiner Rückkehr 1736 wurde er Leiter der Werkstatt, in der auch sein jüngerer Bruder Lucas Anton mitarbeitete, er übernahm die Aufgaben dekorativer Skulptur an der Würzburger Residenz (Ehrenhofgitter 1738 f., davon erhalten die beiden Kolossalgruppen; Herkules erschlägt die Hydra, Herkules und Antäus, die nach der Signatur gemeinsame Arbeit der beiden Brüder sind; ferner Ehrenhofportalwand, Gartenfront, Hofkirchenportal), in Ebrach (1745—47, wo als Hauptgruppe der Fontäne die Gruppe des Herkules und Antäus wiederholt ist). Von gleicher Fruchtbarkeit auf dem Gebiet der kirchlichen Skulptur (Würzburg, Neumünster, Kiliansaltar 1742, Altäre der Bürgerspitalkirche 1742, Hofkirche; Augustinerkirche 1750; Kanzel in Amorbach 1749, Altar in Tückelhausen etwa 1758, in Aschfeld). Dazu kommen Epitaphien des Johann Philipp und Lothar Franz von Schönborn in Mainz, deren Figuren in Carrara ausgeführt wurden, des Lothar Franz und Friedrich Carl in Bamberg und handwerkliche Kleinplastik in der Residenz (1750). Künstlerisch wertvoller als die ausgeführten Werke sind die virtuosen Entwürfe (Würzburg, Museum der Unverisität). Sie zeigen uns, nach welcher Seite die Veranlagung des Künstlers primär neigt. Wolfgang Auveras Stärke ist die Ornamentik und die rein dekorative Skulptur. Auch die figürliche Plastik wird im großen Zusammenhang zum Ornament, sie ist hineingebunden in die krause Überladenheit amorpher Phantastik, gewaltsam aufgelöst und entwertet. Die tektonische Neigung der Wiener Schule ist in diesen irrationalen Gebilden ganz vergessen. Die Ausdrucksgebärde wird zur dekorativen Geste, deren Hyperbeln vom ornamentalen Bedürfnis diktiert sind. Das feinere Gefühl für Grazie und Eleganz, das auch in der ornamentalen Bindung die Werke bayerischer Bildhauer auszeichnet, fehlt. Die schönen Hausfiguren vom Hof Kleinburkstadt in Würzburg sind vollwertige Illustrationen zu seiner Art (Abb. 93). Früh- und Spätzeit sind wenig unterschieden. Wie weit bei diesen Arbeiten sein Bruder Lucas Anton van der Auvera (1710—66) beteiligt war, wird kaum

96. A. Bossi, Flora. Würzburg, Residenz.
(Phot. Prof. Dr. Sedlmaier.)

97. A. Bossi, Juno. Würzburg, Residenz.
(Phot. Prof. Dr. Sedlmaier.)

mehr im einzelnen nachzurechnen sein. Werden ihm die Portale und die Portalfiguren in der Theaterstraße (vor allem Nr. 4) mit Recht zugeschrieben, dann wird wohl er als der Meister der bravourösen Kleinplastik (Kruzifix im Museum Würzburg, Pietà in Karlsruhe) in Betracht kommen. Bezeugt sind als Arbeiten seiner Hand die ornamentalen Schnitzereien am Chorgestühl des Würzburger Domchores. Die Altäre in Theilheim (1760) und Waigolshausen bei Schweinfurt (1744) werden ihm zugeschrieben. Am Würzburger Vierröhrenbrunnen ist der Entwurf (1763) von seiner Hand; an der Ausführung wird Peter Wagner nicht unwesentlich beteiligt gewesen sein, der 1759 die Witwe seines Bruders Johann Wolfgang geheiratet und die Werkstätte übernommen hatte.

Der zweite führende Meister, der eigentliche Ornamentiker des Würzburger Rokoko, ist der Stukkator Antonio Bossi. Er ist Norditaliener, aus Porto bei Lugano, muß aber durch österreichische Schulung hindurchgegangen sein, bevor er 1734 nach Würzburg kam. In Würzburg ist er 1764 in geistiger Umnachtung gestorben. In der nervösen Erregtheit und abstrusen Krausheit seiner ornamentalen Schöpfungen in den Räumen der Würzburger Residenz glaubt man die Zeichen einer genialen Übersteigerung zu sehen. Mit italienischer Form hat diese Ornamentik nichts gemein. Aber im Figürlichen ist Bossi doch der Südländer geblieben. Die figürliche Stuckplastik an seinen Altären (Altar mit Figur der Immakulata in der Hofkirche (1738), Seitenaltäre (1741), Gaibach (1747/48), Hochaltar in Werneck (1751), Seitenaltäre in Gaukönigshofen bei Ochsenfurt (1751/52), in Zeuzleben bei Schweinfurt (um 1755), wozu man noch die Gruppe der Verkündigung am Altar der Schloßkirche in Brühl am Rhein rechnen möchte, und mehr noch die porzellanartigen Stuckfiguren im Kaisersaal der Würzburger Residenz (Apoll, Neptun, Juno, Flora 1751) (Abb. 94 u. 95), die Raptusgruppen im Gartensaal (1761, Diana und Endymion?, Apoll und Nike?) zeigen ihn als Schüler der norditalienischen Stukkatorenbildhauer, von denen wir schon früher gesprochen haben. So rein italienisch sind auch diese Werke nicht mehr. Eine leichte nordische Färbung kann man bei gutem Willen im Übermaß der Bewegung, in der kapriziösen Übertreibung des Ausdrucks sehen. Aber selbst im Überschwall der seidigen, in weichen Kurven fließenden Falten, die die Figur der Juno umrauschen, bleibt das Gefühl für Formenreinheit und Formenglätte; durch die stärkste Verunklärung wird die tektonische Richtigkeit der Form nicht aufgehoben. Die expressiven Hyperbeln eines Diez sucht man ver-

98. M. Bossi, Engel. Würzburg, St. Michael.

gebens. Gerade an diesen Grenzfällen, aus einer Zeit der Assimilierung, kann man sich über den Unterschied zwischen italienischem und deutschem Formempfinden klar werden.

Der Unterschied ist auch bei Materno Bossi nicht verwischt, der Lehrjahre und längste Zeit seines Lebens in Deutschland verbracht hat (geb. 1739 zu Porto Ceresio bei Lugano, seit etwa 1755 in Würzburg, gest. 1802). Er hat bei seinem Oheim Antonio gelernt, vielleicht dann in Bayreuth, Stuttgart praktiziert. Seit 1767 ist er selbständiger Meister, Mitarbeiter an der Dekoration der Residenz und gesuchter Meister der Ausstattung von Kirchen (Fuchsstadt 1766, Würzburg, St. Michael 1773 (Abb. 98), Seitenaltäre in Werneck 1777, Wipfeld 1783, Zellingen 1786, Ebrach 1774—84, Triefenstein 1785, St. Stephan in Würzburg 1788, Kirchheim 1790). Seine Wirksamkeit erstreckt sich weit in die Zeit des Klassizismus hinein. Daß wir seine Werke schon hier zitieren, geschieht aus den gleichen Gründen wie bei Peter Wagner und anderen. Die besten Werke sind in der Frühzeit entstanden. Den weichen Frühklassizismus der Louis XVI. Zeit hat Materno Bossi in der Ornamentik übernommen. In der figürlichen Plastik sind die Unterschiede zwischen der frühen und späten Zeit wenig einschneidend, weil von Anfang an der Sinn für tektonischen Ausgleich wach ist. Expressive Freiheiten nach deutscher Art haben Figuren der Frühzeit. Die kokette Aktfigur des hl. Sebastian in Fuchsstadt, die Kirchenväter im flächigen, kantig gebrochenen Rauchmantel, die ekstatische hl. Anna, die die zwergenhafte Maria führt, sind in der späteren Zeit undenkbar. Figuren der siebziger Jahre, wie der Christus an der Geißelsäule, die Immakulata in Werneck sind schon ausgeglichen in den Proportionen, die Köpfe haben die weiche, antikische Typisierung; aber die Draperie lebt von der irrationalen Auflösung und der Bewegung. Das Hauptwerk Materno Bossis ist die Ausstattung der Klosterkirche Ebrach. Die Skulpturen und die vielen Reliefs können hier im einzelnen nicht beschrieben werden. Zu seinen besten Werken gehören auch die zart profilierten Reliefs mit antikischen Allegorien in den Ingelheimer Zimmern der Würzburger Residenz und in Würzburger Häusern. (Abb. 97).

99. M. Bossi, Ceres und Apoll. Würzburg, Haus 9 Blasiusgasse.

Der führende Bildhauer Würzburgs in der Zeit des späten Rokoko und des Louis XVI. ist Johann Peter Alexander Wagner (geb. 1730 in Kloster Theres, gest. 1809 zu Würzburg). Er kommt aus einer alten fränkischen Bildhauerfamilie. Er hat bei seinem Vater Thomas Wagner gelernt; etwa 1747 ging er für einige Zeit nach Wien auf die Akademie, wo Donners Schule herrschte. Man darf den Einfluß der akademischen Wiener Richtung nicht überschätzen. Er spricht erst in den Werken der Übergangszeit energisch mit. Zunächst hat den Erben einer alten Tradition viel stärker die aufblühende Kunst der Rokoko-Bildschnitzer in München und Mannheim, der Straub und Egell angezogen, die er auf den Wanderjahren besuchte. Paul Egell ist sein eigentlicher Lehrer gewesen. Man hat das bisher nicht gewußt. Der Beweis ist leicht zu führen. Als Wagner 1756 von Mannheim nach Würzburg kam, brachte er große Sammlungen von Modellen mit Studien nach Arbeiten, die ihm imponierten. (Jetzt im Luitpoldmuseum, Würzburg.) An diesen kann man die Schichten seines künstlerischen Werdeganges ablesen. Vorauszuschicken ist, daß der betonte Eklektizismus bei Wagner Charaktereigenschaft war,

100. P. A. Wagner, Altar in Trimberg.

daß der Meister in der Wahl der Vorbilder und in der Entlehnung von Motiven nicht gerade ängstlich war. So finden wir Kopien nach der Antike, nach italienischen Vorbildern, die durch irgendwelche Mittelquellen vermittelt wurden, nach dem Philippus des Giuseppe Mazzuoli, nach dem Hieronymus des venezianischen „Meisters der hageren Alten", und nach anderen. Wir finden auch Kopien nach nicht mehr nachweisbaren Skulpturen Egells, die als Quellen zur Biographie des Pfälzer Bildhauers gelten könnten. Einen Markus, der das aufgeschlagene Evangelium an die Hüfte stemmt, eine Maria mit Kind, deren Mantel nach rechts in frechen Faltenzipfeln mit eingerollten Enden abfällt, eine Immakulata (?), die mit erhobenem Arme nach dem Drachen sticht, an der fast jedes Einzelmotiv der Draperie aus Werken Egells belegt werden könnte. Nicht nur das. Die ganze Produktion der Frühzeit ist voll von Erinnerungen an Arbeiten Egells. An einem Seitenaltar in Grettstadt (etwa 1766) sind die Seitenfiguren des hl. Sebastian und hl. Rochus direkte Kopien nach Egells Mannheimer Altar (in Berlin), während die Relieffiguren vor den leeren Bildfeldern in der Art der Anordnung an Straubs Altäre in Schäftlarn erinnern. Noch der Apoll im Treppenhaus der Würzburger Residenz ist eine Kopie nach dem lykischen Apoll in Schwetzingen. Diese Nachwirkung Egells dauert bis weit in die siebziger Jahre. Trotz der Entlehnungen ist die frische, experimentierende, ideenreiche Frühzeit des bewegten Rokoko die beste Zeit Wagners.

Möglich, daß Wagner noch in seiner Mannheimer Zeit vor 1756 an den Figuren der vier Jahreszeiten im Bruchsaler Schloßgarten (Originale jetzt in Lilienhof) mitgearbeitet hat. Das Tonmodell zum Winter, das Brinckmann im Nachlaß Pfaffs in Mainz gefunden hat, ist zweifellos von Wagner; es beweist aber nicht, daß Wagner der ausführende Meister war. Auch der Bozzetto wird nur Kopie sein und zwar nach Egell, dessen Art man deutlich an den Röhrenfalten der Draperie des Bachus erkennt. Vermutlich sind die Figuren nach Egells Tode von Schülern ausgeführt worden. Die Personifikation des Sommers (Abb. 4), eine „amourose Schöne, deren mangelhaft verhüllte, eckig perverse Körperlichkeit der Strohhut beschattet", ist eine Stiefschwester des lykischen Apoll im Schwetzinger Park. Sicher hat Wagner aus solchen Vorbildern den Geist heiterer Daseinsfreude und sinnlicher Leichtigkeit geschöpft, dessen Abglanz noch die prächtigen Figürchen der Jahreszeiten im Juliusspital in Würzburg (um 1765) erhellt (Abb. 101). Seine frühesten Werke sind einzelne Figuren auf der Schloßterrasse Veitshöchheim 1756 (das andere Teil ist von Wolfgang v. d. Auvera). Die Jahreszahl 1759 trägt eine Zeichnung für einen Konsoltisch in der Residenz. Im gleichen Jahre hat Wagner die Witwe Auvera geheiratet. Er wurde das Haupt der größten Würzburger Bildhauerwerkstätte. Zuerst erhielt er kirchliche Aufträge. Etwa 1760 Hochaltar und Seitenaltäre in Gerolzhofen, 1761 Hochaltar (zerstört) und Seitenaltäre in Sonderhofen, der schöne Hochaltar in Limbach, Altäre in Grettstadt. 1763 hat er den Vierröhrenbrunnen in Würzburg mit den Auveras ausgeführt. 1764 die Altäre in der Bürgerspitalkirche, 1768 Altäre in Grafenrheinfeld, 1767 werden ihm die Stationen des Käppele übertragen, Sandsteinfiguren in krippenmäßiger Anordnung vor landschaftlichem Hintergrunde. Die oberen sind die ältesten. Etwa 1768 die Modelle zum Hochaltar der Augustinerkirche in Mainz, den angeblich Pfaff ausgeführt hat, 1769 Altäre in Windheim. Gleichzeitig wird der kleine Altar mit dem Relief der Krönung Mariä in Trimberg (Abb. 100) entstanden sein. Auch die frische Gruppe der hl. Familie in Homburg (Abb. 102) gehört in die ersten Jahre. Man müßte einmal

101. P. A. Wagner, Der Winter. Würzburg, Juliusspital.

102. P. A. Wagner, Hl. Familie. Homburg.

103. J. Keßler, Hl. Margarethe. Münnerstadt.

aus der Frühzeit die besten Figuren zusammenstellen, man würde aus diesen bewegten, im Umriß aufgelösten Werken einen ganz anderen Eindruck von Wagners Können und Wollen erhalten, als aus einer Blütenlese von Arbeiten seiner offiziellen Zeit, in der Schema und Routine überwiegen. Die Produktion wächst in dieser zweiten Periode ins Ungeheuerliche. Ganze Zyklen von Figuren, Puttengruppen, Göttern entstehen gleichzeitig. Nur mehr der Entwurf ist Sache des Meisters, der in dieser Arbeitslast kaum zur Besinnung kommt.

Die wichtigeren Arbeiten in der Würzburger Residenz sind etwa die: 1769 der plastische Schmuck der Platzkolonnade, 71—76 die Balustradenfiguren an der Hauptstiege, die berühmten Puttengruppen im Hofgarten. Gleichzeitig die Gruppen im Park und Treppenhaus von Veitshöchheim, 1780 das Seinsheimgrabmal im Dom. Dazwischen kirchliche Arbeiten. Ihre Zahl ist Legion. Eine unheimliche Fruchtbarkeit ist auch die Ursache des Verfalls. Ganz Unterfranken ist verwagnert. 1772 Tabernakel in Volkach, 78 Fassadenfiguren in Rohrbach, 79 Hochaltar mit Gruppe der Taufe Christi in Lengfurt, vor 80, dem Todesdatum, das Erthaldenkmal in Leuzendorf, (ein Rahmen mit Figuren noch im reinsten Rokoko!), 81 Ausstattung von Bergrheinfeld, 88 Altar in Zellingen, 89 Ausstattung von Rohrbach, 89—90 Reliefs am Chorgestühl und Hochaltarfiguren in Ebrach. Die überlebensgroßen, weißgefaßten Figuren des hl. Petrus und Johannes, Wilhelm von Bourges und Nikolaus gehören zu seinen reifsten Werken. Etwa 1790 Figuren am Hochaltar, Tabernakel, Chorgestühl, Bekrönung der Beichtstühle in Triefenstein. Kleinere Arbeiten in Unterwittbach, Burgsinn, Wiesenfeld, Opferbrunn. Zwischen 1785—93 Altäre im Würzburger Dom. 90 die Ewige Lichtfigur im Juliusspital. 91 Ausstattung von Heidingsfeld. 98 Marienstatue in Fährbrück. Sie muß eines der letzten Werke sein. Wäre sie nicht durch archivalische Daten zeitlich fixiert, man könnte sie ebenso leicht für die Arbeit der siebziger Jahre halten.

Wer unbefangen in einer fränkischen Kirche Einzelwerke aus dieser Periode des Louis XVI. sieht, wird sicher mit Achtung vor dem ernsten Wollen erfüllt. Der arme Biograph, der sich durch den Wust von Wiederholungen eigener Erfindungen, von Imitationen der Antike, von Entlehnungen nach Donner, nach französischen Vorbildern, von Anleihen aus Stichen und selbst aus Dürers Graphik hindurchwinden sollte, wird vor diesem Dickicht, wo selten mehr eine frische Idee den Weg zahmer Tüchtigkeit erhellt, bald die Waffen strecken. Allerdings ist zu bedenken, daß dieser Eklektizismus eine Eigenschaft der Louis XVI.-Zeit ist. Nur die sorglos hingeschriebenen Modelle bleiben auch in ihrer Unselbständigkeit immer reizvoll. In seinem Sohne, Johann Martin Wagner, hat sich dann dieser angeborene, sammlerische Spürsinn zu reinem archäologischen Philologentum verdichtet.

Neben den Hauptmeistern stehen die kleineren Götter. Unverdienten Ruhm genießt Benedikt Witz, der

104. J. Keilwerth, Hl. Sebastian. Amorbach.

um die Mitte des Jahrhunderts lebte, Trompeter beim Militär und Dilettant war. Er war ein begabter Schnitzer von Kleinskulpturen, Kruzifixen, Vesperbildern, Reliefs (im Luitpoldmuseum und sonst in allen fränkischen Museen). Sie wirken durch die sorgfältige Durchführung in der Isolierung bestechend. Die Wiederholung der kleinlichen, überladenen Kompositionen aber zeigt, daß die Routine alles ist und daß der Funken fehlt. Religiöses Kunstgewerbe für das fromme Bürgerhaus. — Von Joseph Keilwerth (gest. 1788 in Würzburg) wissen wir nur, daß er (um 1753) die Figuren für den Hochaltar der Pfarrkirche in Amorbach geschaffen hat, von denen die weiche Aktfigur des hl. Sebastian zu den besten Schöpfungen fränkischer Rokokoskulptur gehört. Er darf als Schüler des Bossi angesehen werden. — Johann Georg Winterstein (1743—1806) hat als Schnitzer angewandter Skulptur Bedeutung (Altäre in Grünsfeld 1781/2, Laudenbach 1784, Rittershausen 1785, Arnstein 1788, Käppele 1798; Chorgestühle in St. Stephan 1788, Neumünster 1780/1). Die figürliche Plastik mit Anklängen an Wagner und die Reliefs sind nebensächliche Leistungen. — Von dem Heer der ländlichen Bildhauer dürfen erwähnt werden J. Hartmann in Fladungen (Hochaltar der Pfarrkirche in Mellrichstadt mit der ausgezeichneten Figur einer hl. Katharina) und Joseph Keßler in Königshofen (Altäre in Eltlingshausen 1746, in der Augustinerkirche in Münnerstadt 1754).

105. A. F. Dietz, Flora. Nürnberg, Germ. Museum.

Bamberg

Der originellste Kopf unter den fränkischen Bilhauern ist Adam Ferdinand Dietz (geb. 1708 in Holzschitz bei Eisenberg, gest. 1777 in Memmelsdorf bei Bamberg). Er war für alle Fürstenhöfe Rheinfrankens tätig. Zuerst in Würzburg, wo er seit 1736 mit untergeordneten Arbeiten an der Residenz beschäftigt wurde. Vorübergehend mußte er sich dann das Brot als bürgerlicher Bildhauer verdienen. Es entstanden der schöne Hochaltar in Gaukönigshofen (1743), die Seitenaltäre in Unterleinach. 1747 siedelte Dietz nach Bamberg über, wo ihn eine große Aufgabe erwartete, die Dekorierung des Parkes in Seehof. Nach dem Tode des Bamberger Fürstbischofs Philipp Anton berief ihn 1754 Kurfürst Franz Georg von Schönborn nach Trier. Er arbeitete an der Dekoration von Neumanns (zerstörtem) Hauptwerk, Schloß Schönbornslust, mit, fertigte unter dem Architekten Johannes Seiz die ausgezeichneten dekorativen Skulpturen am Residenzschloß in Trier (1758). In seiner Werkstatt sind die Figuren am Hochaltar der Paulinuskirche in Trier (1756), die etwas leeren Grabdenkmäler des Damian Hugo von Schönborn in der Peterskirche in Bruchsal (1757), des Franz Georg von Schönborn im Dom in Trier (1757) entstanden. Auch bei der Ausschmückung von Engers und Schloß Brühl hat er mitgearbeitet. Trotz seiner bevorzugten Stellung verläßt er 1760 Trier und geht zurück nach Bamberg. 1761 entstehen die Götterfiguren im Residenzgarten zu Bamberg, 1764 werden die Arbeiten in Seehof fortgesetzt, seit 1763 ist er in Veitshöchheim beschäftigt und gleichzeitig werden die Figuren der Seesbrücke in Bamberg ausgeführt. Diese Parkfiguren sind seine eigenste Leistung. Sie haben ihn bis zu seinem Tode beschäftigt.

Dietz kommt aus der Schule von Matthias Braun in Prag. Er ist unmittelbarer Ausläufer dieser „gotisch barocken" Richtung, so sehr, daß man die Charakteristik der Spätwerke Brauns unverändert verwenden könnte bei einer Beschreibung seiner Frühwerke, wie der Apostel in Gaukönigshofen. Der inbrünstig betende St. Petrus, der die Schlüssel an die Brust preßt und der hl. Paulus, der mit Emphase auf das Altarblatt deutet, sind im ekstatischen Ausdruck, wie in der von wilden Furchen durchhöhlten Form Gegenstücke zu Brauns Figuren in der Clemenskirche in Prag. Die verzückte Kunigunde am Portal des St. Michaelsklosters in Bamberg (1743), die heilige Kaiserin im Rokokomieder, erinnert in der Auffassung und in der knitterigen, zerklüfteten Form an die Figur der Hoffart in Kukus. Darin besteht die kunstgeschichtliche Bedeutung von Dietz, daß er in einer vom Wiener Akademismus und von internationaler Formabklärung infizierten Umgebung wieder die barocke, deutsche Tradition zur Geltung gebracht hat. Daneben stehen noch andere „Einflüsse". Der hl. Hieronymus über dem seitlichen Durchgang des Altares in Gaukönigshofen, das Gegenstück zu einer knienden hl. Magdalena, scheint von einer venezianischen Bronze angeregt zu sein, und die Parkfiguren von Seehof sind (wie Brinckmann nachweisen wird) samt und sonders nach französischen Stichvorlagen ausgeführt. Möglich, daß ihm diese Vorlagen vom Bischof gegeben wurden. Vom Eklektizismus der Epoche, der Schule konnte auch Dietz sich nicht freimachen. Aber er ist ein Meister der jüngeren Generation, die mit bewußter Überlegenheit an die plastischen Aufgaben herantritt, die Pathos und Ekstase nicht mehr so tragisch nimmt, die die bewegte Auflösung der Form ergänzt durch stärkere Berechnung der inhaltlichen Bedeutung. Die Mythologien im Zeitkostüm in Veitshöchheim und Seehof hat auch das 18. Jahrhundert als übermütige Travestien der Antike empfunden. Ihre Form versteht man nur an ihrem Platze. Diese molluskenhaften Körper, die wie aus flüssigem Wachs gegossen sind, die Glieder ohne Knochen, die mit unorganischen Mulden durchkerbt, schwammig, formlos erscheinen, die grinsenden, verzerrten Gesichter brauchen die Sonne und den Hintergrund der beschnittenen Hecken. Die eigentliche Bedeutung dieser Götter, Jahreszeiten, Panduren, Bauern, der Figuren aus der italienischen Komödie, der Tiere und Ungeheuer liegt auf einem anderen Gebiet. Sie sind burleske Schnörkel, die das strenge Gefüge des architektonischen Parkes lösen, und zugleich Akzente, die durch korrespondierende Gegenstücke eine Bindung herstellen. Nur im ursprünglichen Zusammenhang versteht man die Hyperbeln der Form, die spielerische Lebendigkeit, die noch durch Teilvergoldung, oder durch „Bemalung auf Porzellanart" gesteigert war. Die Figuren verbreiteten auch über die Natur die Atmosphäre sinnlicher Heiterkeit, die die Zeit des Rokoko zum Leben brauchte.

106. A. F. Dietz, Gartenfigur. Veitshöchheim.

An ihrem Platze stehen nur mehr wenige. In Bamberg sind die Götterfiguren und die spielenden Putten erneuert. Von der unzählbaren Schar in Seehof hat das Geschick nur mehr ein paar Figuren übrig gelassen, darunter die große Athene. Einige der besten, die zwei mondänen, unheimlich lebendigen Sphingen und der Sommer sind

107. A. F. Dietz, Modell. Charlottenburg, Slg. Löwenthal.

im Germanischen Museum in Nürnberg (Abb. 105). Er mag hier als Illustration genügen. Von der spezifischen Rokoko-Anmut hat die Ausführung viel mehr als das gefaßte Holzmodell in der gleichen Sammlung. Der Strohhut mit Blumen, das Korsett, das Spitzenhemd, das Armband, geben dem schlanken, aber etwas derben Mädchen die feine Koketterie. Die Falten sind klatschig, wie nasse Leinwand mit feinen Graten verästelt, über die das Licht der Sonne rieseln muß; dann erst wird die Absicht der plastischen Form deutlich. In der freien Luft sind die Figuren eine einzige, flimmerige Bewegung, sie sind unstabil, aufgelöst, so daß man mit dem Maßstab tektonischer Richtigkeit überhaupt nicht an sie herantreten darf. Ziemlich vollständig, wenn auch mangelhaft erhalten und verstellt, ist die Ausstattung von Veitshöchheim. Die große Brunnengruppe, das vergnügte Tänzerpaar, der groteske, musizierende Schäfer und die Schäferin gehören zu den besten Erfindungen. Vieles ist reine Werkstattarbeit. Man muß sich wieder an die Modelle halten (Nürnberg, Germanisches Museum und Sammlung Rascher, in Würzburg Luitpoldmuseum, Sammlung Markert und Sammlung Lockner in Bamberg, Städtische Galerie in Augsburg, Sammlung Röhrer u. a.), wenn man die ursprüngliche Absicht dieser Plastik einigermaßen verstehen will.

Dietz hat immer mit einer großen Werkstätte gearbeitet, er hat auch eine Schule gehabt. Unter seinem Einfluß steht sein Mitarbeiter in Trier und Engers, Joseph Feill, der in seinen späteren Arbeiten, dem Pferdebändiger auf dem Marstall in Ehrenbreitstein (1764), den dekorativen Skulpturen in Prüm und am Schloß in Münster (bis 1775) sich rasch dem Klassizismus nähert.

In Bamberg muß Bonaventura Mutschelle (geb. 1728 in Bamberg, gest. etwa 1783 in Petersburg) bei Dietz gelernt haben. Er stammt aus einer alten Bildhauerfamilie, deren Mitglieder wir hier nicht ausführlich zitieren müssen, hat später Frankreich besucht, sich in Augsburg niedergelassen, wo er 1759 die Witwe von Egid Verhelst heiratete, lebte dann in Fürth, Nürnberg, Bamberg, bis er 1771 als Modelleur an die Porzellanfabrik nach Moskau berufen wurde. Sein Hauptwerk ist der Schmuck des Bamberger Rathauses (1755—56), die durchbrochenen Altanen mit dem Wappen der Stadt, glänzende Schöpfungen ornamentaler Orgiastik, die in der ausgelassenen Lebendigkeit der Linien, der dekorativen Auflösung ins Formlose Dietz nicht nachstehen, in der meisterhaften Anpassung an die Architektur das Vorbild noch übertreffen. Die Allegorien am Grabmal des Fürstbischofs Philipp Anton von Frankenstein in Bamberg (St. Michaelskirche, nach 1753), am Grabmonument für Herrn Pfinzing in Henfenfeld und Großgründlach (um 1764) sind sorgfältig, steif und langweilig. Vielleicht dürfen ihm auch die feinen geschnitzten Supraporten in den Sammlungen des historischen Vereins im Schloß Bamberg mit den Bildnissen der Fürstbischöfe Frankenstein und Stadion zugeschrieben werden. Sein Bruder Franz Martin Mutschelle (1733—1804) hat in Mainz, Frankfurt und Mannheim gelernt, war Mitarbeiter seines Bruders bei den Seitenaltären in St. Gangolf in Bamberg, beim Grabdenkmal in der Michaelskirche. Selbständig hat er das Grabdenkmal für Bischof Franz Konrad von Stadion in der gleichen Kirche ausgeführt. Sein eigentliches Arbeitsfeld ist die kirchliche Skulptur: Hochaltar in St. Gangolf in Bamberg (1769), Altäre in Gößweinstein, Kirchehrenbach (1771—73), Scheinfeld (1770—78). Außerdem ist Johann Georg Reuß zu nennen, der die Figuren der Kanzel der Michaelskirche in Bamberg und eine Kreuzigung bei der Altenburg gefertigt hat.

Mutschelles Mitarbeiter bei den Seitenaltären in Kirchehrenberg, beim Denkmal für Fürstbischof von Seinsheim in der Michaelskirche in Bamberg (1779—80), bei der guten, noch ganz rokokohaft bewegten Sandsteinfigur des hl. Sebastian in St. Gangolf (1780), beim Denkmal des Dompropstes von Frankenstein im Würzburger Dom (1787) war Friedrich Theiler (1748—1825). Er hat seit etwa 1766 in der Werkstatt Mutschelles mitgearbeitet, sich um 1780 selbständig gemacht. Er leitet zwanglos zu einem gemäßigten Klassizismus über, der niemals die Bahn der Tradition verläßt. Will man unter seinen zahlreichen Werken einzelne hervorheben, dann kann man die Immakulata in Kirchehrenbach, die Maria unter dem Kreuze in Pretzfeld, die Altarfiguren in Drosendorf nennen. Schüler und Geselle von Dietz war auch Michael Trautmann (1742—1809), der später in Stuttgart und Wien lernte, und als Kleinbildhauer sich einen Namen machte. Mit den Figuren am Brunnen des Domplatzes in Bamberg gehen stilistisch zusammen die Allegorien auf den Schränken in der Sammlung des

108. N. Biendriem,
Maria am Seminarportal.
Mainz.

109. J. J. Juncker,
Maria vom Scharfensteiner Hof.
Mainz, Museum.

110. J. J. Juncker,
Immakulata.
Mainz, Museum.

historischen Vereins. Ob die Brunnen in Trambach, die Gartenfiguren in Greifenstein, die Reliefs in Langheim, von denen Jäck im Pantheon erzählt, noch erhalten sind, weiß ich nicht.

Mainz

Mainz hat in der Rokokozeit nicht mehr die führende Rolle, wahrt aber nach wie vor ein gutes Niveau.

Zu nennen sind Kaspar Hiernle (1710—55), der Sohn des Franz Hiernle. Zugeschrieben wird ihm als Frühwerk der hl. Bonifatius im Kreuzgang des Domes, die wilde, überlebensgroße Enochsgestalt mit flatterndem Bart und schraubenförmig bewegtem Pluviale. Die schraubenförmige Bewegung ist auch das eigentliche Thema bei der Madonna auf dem Portal des Quintiuskirchhofes (1753). Sie steht mit einem Fuße balancierend auf der Weltkugel, das Köpfchen gegen die vorgeschobene Schulter geneigt, die Glieder vom irrationalen Spiel der Schattenfurchen verdeckt. Nur die untersetzten Proportionen lassen ihr noch etwas mehr von Erdenschwere. Die Madonna flankieren St. Quintinus und St. Blasius.

Aus dem Bambergischen ist Nicolaus Biendriem zugewandert (Bürger 1747, gest. 1776). Er muß in Würzburg gelernt haben. Die Fassadenfiguren von St. Ignaz in Mainz, die Immakulata (1752), St. Michael, der gute Hirte und Johannes stehen in ihrer weichen Fülle Wagner nahe. Das provinzielle Niveau überschreiten die rein dekorativen Skulpturen nicht. Weitere Arbeiten sind in Eberbach die Figuren am Torbogen, Immakulata mit Bernhard und Johannes d. T. (1774), in Koblenz das Portal des Predigerklosters und das Seminarportal in Mainz (1752), eine der feinsten Schöpfungen des Meisters (Abb. 106), eine graziöse Madonna zwischen zwei hl. Benediktinerinnen. Nur der Vergleich mit gleichzeitigen Werken in anderen Zentralen gibt uns die Möglichkeit, die Vorzüge des Zeitstiles von den selbständigen Werten des persönlichen Stiles zu scheiden.

Peter Heinrich Hencke (genannt seit 1749, gest. 1777) hat wahrscheinlich bei Paul Egell gelernt, von dem er die spezielle Art räumlicher Auflösung übernommen hat. Zur Steigerung des Ausdruckes ist die formale

111. J. S. Pfaff, Entwurf zum Denkmal des Fr. K. v. Erthal. Mainz, Museum.

Abrundung vernachlässigt. Sein Hauptwerk sind die Altarfiguren in St. Peter in Mainz; am Hochaltar St. Petrus und St. Paulus (1762), Maria und Johannes am Kreuzaltar (1756), Joachim und Anna am Marienaltar. Mehr beruhigt sind die vier Evangelisten am Hochaltar der Stiftskirche in Bingen. Elfenbeinarbeiten seiner Hand sind in Braunschweig, Dresden, Schwerin.

Heinrich Jung ist der Schöpfer des Denkmals des Kurfürsten Johann Friedrich Karl von Ostein im Dom (1764). Ein symmetrischer Baldachin rahmt die Gruppe; dem knienden Kurfürsten reicht der Glaube den Kelch. Der Kirchenfürst ist eine schwächliche Nachahmung des von der Leyen am Denkmal von Gröninger. Der Entwurf ist von Ritter. Die höfische Allegorie lag Jung nicht. Die figurale Skulptur an den Altären des Johann Peter Jäger im Wormser Dom und in der Frankfurter Liebfrauenkirche wird Jung mit Recht zugeschrieben, auch die an der schönen Kanzel in St. Emeran in Mainz (1761) mag von seiner Hand sein.

Von Johann Jakob Juncker aus Düsseldorf, der als fertiger Bildhauer um 1740 nach Mainz kam, ist die Figur des hl. Ignatius (1772) an der Fassade der Ignazkirche. Die Ausführung ist handwerklich; aber das Modell dazu in der Pfaffschen Sammlung des Altertumsmuseums ist qualitätvoll. Von diesem Bozetto führen stilistische Fäden zur sorgfältig durchgearbeiteten Immakulata vom Scharfensteiner Hof (jetzt Museum) (Abb. 109) im Reigen von prallen Putten und Puttenköpfchen, die sich in den Falten neckisch verstecken und die Unruhe der gekräuselten Linien noch steigern, und zu einer ähnlichen Immakulata von vereinfachter Bildung in Nürnberg. Der gleichen Hand darf auch die kleine, goldgefaßte Immakulata des Museums (als Frühwerk) zugeschrieben werden, die devot das rosenbekränzte Köpfchen neigt (Abb. 110). Das unruhige Strudeln der Säume gibt der Gestalt Leben. Der Zauber heiterer Rokokokunst liegt auf dem goldgefaßten Bozetto, der in seiner Süße und Feinheit als das kostbarste Werk der Mainzer Rokokoskulptur bezeichnet werden kann.

Durch Johann Sebastian Pfaff (1747—94) wird dann die Mainzer Skulptur zum Klassizismus geführt. Pfaff stammt aus Obertheres, hat in Bamberg bei Ham und angeblich in Wien bei Zauner gelernt. Seit etwa 1773 ist er in Mainz nachweisbar. Ein Frühwerk ist wahrscheinlich der Hochaltar der Augustinerkirche nach Entwürfen von Wagner. Die Sammlung seiner Modelle (Mainz, Altertumsmuseum), die ungleich wertvoller sind als die ausgeführten Figuren, gibt Einblick in seine künstlerische Entwicklung. Sie ist ziemlich stabil. Die Allegorien der früheren Dompropstei (1781—86), (dazu drei Bozetti in Mainz; einen, der als Falconet bezeichnet wurde, hat Brinckmann im Musée Bonnat in Bayonne nachgewiesen), haben die gleiche, geschmackvolle, etwas niedliche Feinheit wie sein letztes Werk, der Entwurf zum Denkmal des Kurfürsten Emmerich Joseph (1791), der wie eine vergrößerte Porzellanfigur aussieht, obwohl er als Entwurf für eine Kolossalfigur gedacht war (Abb. 111). Die beiden Stuckfiguren in der Bibliothek des Klosters Amorbach, Karl Martell und Ruthard von Frankenberg (1786, aufgestellt 1792), gehören zu den besten Arbeiten. Die vier Allegorien im Freundschaftstempel von Schönbusch bei Aschaffenburg haben erst in der Ausführung (durch Georg Scholl, den Nachfolger Pfaffs?) die strenge, klassizistische Note bekommen.

Hildesheim

In Hildesheim hat das heimische Handwerk einen Künstler gezeitigt, Johann Friedrich Ziesenis (1715—87). Er ist Glied der großen, weitverzweigten Familie, zu der auch der Maler Johann Georg Z. gehört. Er hat bei seinem Oheim gelernt, einem provinziellen Meister. Dann hat Egell, der 1734 in Hildesheim seinen Altar aufgestellt hat, großen Einfluß gewonnen. Möglich, daß ihn die Wanderjahre nach Süddeutschland führten. Den norddeutschen Rationalismus übertönt in seinen Skulpturen die laute Freude an irrationaler Bewegtheit. Frühwerke, wie die Alabasterfiguren des Philippus und Jesaias am Georgsaltar im Hildesheimer Dom (1743) (Abb. 112) bilden stilistisch etwa eine Parallele zu Skulpturen von Götz. Die betonte Blockhaftigkeit und die klassizistische Beruhigung verraten die norddeutsche Provenienz; die Auflockerung durch Schattentäler, die eingerollten Gewandzipfel Egellscher Art sind süddeutschen Vorbildern nachempfunden. Der minutiös durchgeführte Chronos vom Busche-Epitaph, aus Alabaster (Hannover, Provinzialmuseum) und die köstlichen Putten sind wie

verspätete Nachläufer des kleinmeisterlichen Spätbarock. 1747 wurde Ziesenis nach Paris zu Bouchardon geschickt. Er hat dort nicht viel angenommen, vielleicht die akademische Betonung der Richtigkeit in Einzelheiten. Die Arbeiten nach der Rückkehr charakterisiert vielmehr die Volkstümlichkeit. Die Bewegung wird verstärkt, die abgerundeten Formen werden in den Holzschnitzereien ersetzt durch scharfgratige Brechung. In der vereinfachten Komposition glaubt man eine Annäherung an die Skulptur um 1600 zu sehen. Zu nennen sind etwa folgende Werke: Kanzel der Kreuzkirche Hannover mit der schwungvollen Aufsatzfigur des auferstandenen Christus (1758), Kanzel und Altar der Neustädter Kirche in Hannover (1759), Christus an der Martersäule im Dommuseum Hildesheim (1766), Altarfiguren in Dorstadt, Altar und Kanzel der Marktkirche in Hameln (1768).

112. J. F. Ziesenis, Altarfigur in Hildesheim.

Dresden

In Dresden haben während der langjährigen Alleinherrschaft Mattiellis die wenigen einheimischen Kräfte im Hintergrunde stehen müssen.

Es waren nicht viele. Der einzige Bildhauer von Rang war Gottfried Knöffler (1713—79) aus Zschölkau. Er hat bei Glume in Berlin gelernt, ist um 1740 in Dresden in das Atelier von Thomä eingetreten, dessen Schwiegersohn und Nachfolger er später geworden ist. Nach Mattiellis Tod avancierte er zum führenden Künstler, er wurde sogar Professor an der Akademie. Die entscheidenden Eindrücke hat er in Berlin empfangen. Die barocke Frische der Schlüterschen Tradition verbindet sich mit dem leichten Naturalismus in der Dekoration, den Nahl begünstigt hatte. Dazu kam später ein klassizistischer, akademischer Einschlag unter dem Einfluß der Spätwerke Mattiellis. Knöffler ist ein schmiegsames Talent mit außerordentlicher Begabung für das Dekorative. Sein Feld war die Bauplastik (Kindergruppen, jetzt am Hofgebäude der Kunstakademie [1747], Puttengruppen auf den Pfeilern der Hofumfriedung und auf dem Mittelrisalit des Coselschen Palais, etwa 1762). Die Brunnen (am Taschenbergpalais Felsengruppen mit Triton und Nereide, Puttenbrunnen im Hof des Coselschen Palais, Brunnen am Belvedere-Hügel, im Hof des Harmoniegebäudes), die Gartenplastik (anmutige, antikische Nymphen mit Blumengirlanden auf Sphingen sitzend im Belvedere, Dresden, Flora und Bachus in Röhrsdorf bei Lockwitz, die vier Jahreszeiten in Neusorge bei Mittweida, Pan und Syrinx sowie Götterfiguren in Alt-Döbern, im Schloß Heineckens, im Grauen Haus in Wörlitz Amor und Apoll) und Grabdenkmäler (Grabmal des Grafen Moritz Karl von Lynar, gest. 1768 in Lübbenau). Wie weit sich Knöffler auf Entwürfe der Architekten stützt, müßte in jedem Einzelfall erst untersucht werden. Die gefällige Stilistik hat ihren persönlichen Reiz.

Die anderen Bildhauer Dresdens, wie Thaddäus Ignaz Wiskotschill, Andreas Böhmer (Parkfiguren in Elstra), Johann Baptist Dorsch (Bauplastik am Japanischen und am Marcolinipalais), Johann Christian Feige (von ihm der Hauptaltar und Kanzel der Frauenkirche 1733, Grabdenkmäler, Stucken in Schloß Stösitz) überlassen wir der Lokalgeschichte. Über die ländliche, kirchliche Skulptur müßten erst die Nachrichten gesammelt werden. Wenn man in einem abgelegenen Ort wie Spitzkunnersdorf bei Zittau der charaktervollen Figur eines hl. Petrus begegnet, die der Bildhauer Franz Bühner aus Gabel in Böhmen geschaffen hat, so erfährt man, daß auch hier noch Schätze zu heben sind.

Berlin

In Norddeutschland gipfelt die Kunst des 18. Jahrhunderts im Rokoko Friedrichs des Großen. Allerdings, es ist einseitig die Raumkunst — Architektur in Verbindung mit Dekoration und Kunstgewerbe —, die zur Blüte gelangte. Malerei und Skulptur stehen nicht auf dem gleichen Niveau. Nicht was der König gesammelt hat, was er an Perlen französischer Malerei, an Gemälden von Watteau, Chardin, Pater, Lancret in seinen Schlössern aufgestapelt hat, zählt hier mit, sondern was er selbst geschaffen hat.

Auf dem Gebiete der Plastik war des Königs Hand nicht glücklich. Die künstlerisch bedeutendsten Erwerbungen, Merkur und Venus von Pigalle, die Jagd und Fischerei von Lambert Sigisbert Adam sind ein Geschenk Ludwigs XV. Die Gründung des ungemein großzügigen Instituts eines königlichen Bildhauerateliers, dessen Vorstand einen sehr bedeutenden Gehalt erhielt und noch für jedes Werk eigens bezahlt wurde, hat nicht die führenden europäischen Künstlei angelockt. D'Argenville erzählt die amüsante Anekdote, daß der künstlerisch am wenigsten bedeutende der Brüder Adam, François Gaspard Adam, nur durch einen Irrtum des beauftragten Beamten 1747 nach Berlin als Hofbildhauer gerufen wurde. Man muß gestehen, daß vielleicht auch dieses Versehen gute Folgen hatte. Eine überragende Persönlichkeit hätte als Leiter die Entwicklung viel stärker beeinflußt, viel rascher auf die Seite des französischen Klassizismus gelenkt. So blieb den deutschen Bildhauern doch noch ein enges Feld. Die dekorative Plastik entspricht nicht den künstlerischen Absichten des Königs. Es steckt eine bittere Wahrheit in dem Satz, den schon Manger in seiner Baugeschichte von Potsdam (1789), allerdings mit anderer Tendenz, geschrieben hat: daß nichts mehr fehle als jene wahre Monumentalität, die das Gute und Edle wolle und den Schein verachte.

Adam hat außer den antiken Göttern in Sanssouci und in den Potsdamer Gärten die Marmorstatue des Marschalls von Schwerin geschaffen (Kaiser Friedrich Museum). Der pathetische Theaterheld mit Fahne und Feldherrnstab ist die ersteFigur aus einerReihe zeitgenössischerFeldherren, an der alle Nachfolger mit mehr oder weniger Geschick mitgearbeitet haben. 1759 hat der Künstler Berlin verlassen. Sein Nachfolger wurde sein Neffe Sigisbert François Michel, der Bruder des berühmten Clodion. Er hat sich darauf beschränkt, die hinterlassenen Arbeiten seines Onkels zu Ende zu führen und dann wieder zu verschwinden (1769). Erst der dritte Vorstand des Ateliers, der Flame Pierre Antoine Tassaert hat festen Fuß gefaßt. Sein Werk wird uns später beschäftigen. Trotz der Mittelmäßigkeit der führenden Kräfte darf man den Einfluß des Instituts auch für die frühe Periode des Friderizianischen Rokoko nicht unterschätzen. Durch den König wurde die französische Skulptur als vorbildliche, moderne Kunst propagiert. Die Werke französischer Meister wurden an bevorzugten Plätzen aufgestellt. Es ist selbstverständlich, daß diese akademische Richtung immer größere Sphäre der Einwirkung gewann und daß sie sogar die selbständigen deutschen Künstler, die in einer ganz anderen Umgebung aufgewachsen waren, aus dem Geleise drängte. Der Übergang zum Klassizismus hat sich in Berlin reibungslos und viel rascher vollzogen, als an anderen deutschen Kunstzentralen. Man kann sagen, daß die Gründung Friedrichs des Großen eine der Wurzeln der künstlerischen Vormachtstellung Berlins in der Zeit des Klassizismus geworden ist. Wertvoller sind die Verdienste des Ateliers auf technischem Gebiete. Es garantierte einen Stamm ausgebildeter Handwerker. Schadow hat diese Vorzüge dankbar gerühmt.

Die Skulptur des Friderizianischen Rokoko hat nicht die Einheitlichkeit wie die Dekoration. Man darf sie nicht vergleichen mit der Plastik einer Bauhütte, wo ein überragender Geist den Werken verschiedenartiger Kräfte das Gepräge gibt. Damit könnte man die Ornamentik unter Nahl in Parallele stellen. Sie ist vielmehr ein buntes Konglomerat, die Schöpfung zufällig geworbener Künstler verschiedenartiger Richtung. Zu den wenigen einheimischen Bildhauern der Schlüterschen Tradition, wie Glume, kommen süddeutsche Meister wie Benkert, die Räntz, und solche, die man als Anhänger der französischen Richtung bezeichnen könnte, Ebenhecht, die Meyer, Kapplunger. Überragende Kräfte fehlen. Nur die dekorative Skulptur eines Johann August Nahl (1710—85) hat den Funken von Genialität. Man denkt vor allem an die Kunst der Dekorateure, an den Ornamentstil, wenn man den Ausdruck Friderizianisches Rokoko gebraucht. Nahl ist einer der wenigen Autochthonen im Stab der selbständigen Meister. Süddeutsches Blut hat auch er gehabt. Er ist 1710 in Berlin als Sohn des Johann Samuel Nahl, eines aus Bayreuth zugewanderten Gehilfen Schlüters, geboren. Er hat sich bald auf die Wanderung begeben, hat in Paris gelernt und hat sich dann 1735 in Straßburg niedergelassen, wo er 1736 Bürger wurde. Von dort wurde er 1741 nach Berlin berufen, wo er aber nur bis 1746 blieb. Später treffen wir ihn in Straßburg (1746), in Bern. Das (zerstörte) Grabmal in der Kirche zu Hindelbank, das Wieland und Haller besungen haben, hat seinen Namen wieder bekannt gemacht und die Berufung nach Kassel veranlaßt. Bei der Ausstattung von Schloß Wilhelmsthal war er die leitende Kraft. In Kassel ist er 1781 gestorben. Nahl ist einer der typischen Bildhauer Ornamentiker, die die primäre Anlage immer wieder zum figürlichen Motiv drängt. In einer Geschichte der Skulptur des 18. Jahrhunderts müssen die Putten und die Reliefs an den Panneaux und Türen im Tanzsaal des Charlottenburger Schlosses (1742), die ausgezeichneten allegorischen Figuren der vier Tageszeiten in der Voute des Treppenhauses (Diana, Apoll, Morgen und Abend) wenigstens genannt werden. Von selbständigen Skulpturen scheint wenig erhalten zu sein. Zur Gruppe im großen Bassin des Stadtschlosses (Lustgarten in Potsdam), Neptun, begleitet von Tritonen, lenkt den Wagen mit Amphitrite, hatte Nahl das Modell gefertigt, das dann von Benkert und Giese ausgeführt wurde. Zur Wirkung kommen die panoramatisch aufgestellten Figuren der mit kleinlichem, unplastischem Detail beladenen, theatralischen Gruppe nicht. Eine hübsche Tonbüste,

113. Fr. Chr. Glume, Gruppen auf dem Marstall. Potsdam.

ein Bildnis seines Sohnes Samuel Nahl (um 1755, Kassel, Dr. Bleibaum), gibt für die frühe Zeit Auskunft über seine plastischen Fähigkeiten. In Kassel ist Nahl mit größeren plastischen Aufgaben betraut worden. Die wichtigste ist das Denkmal des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel auf der Esplanade. Das Originalmodell (Kassel) zeigt Reminiszenzen an Schlüters Denkmal Friedrich I. in Königsberg. Als ob der Enkel in der Zeit des Eklektizismus mit Absicht auf die Werke der vorletzten Generation zurückgreifen wollte. Die antikische Kostümierung mit wallendem Mantel, der Helm zu Füßen sind gleichartige Motive, die allerdings auch auf den französischen Vorbildern zu finden sind (Denkmal Ludwig XV. in Rennes, von Lemoyne u. a., vgl. Patte, Monumens erigés en France à la gloire de Louis XV. Paris 1767). Der Vergleich mit Schlüter lenkt das Auge erst auf die Unterschiede. Die Bewegung hat sich beruhigt, die Energie hat nachgelassen, der Ausdruck ist ein zahmer geworden. Die Stukkaturen und die lebensgroßen Figuren von Petrus und Moses, Glaube und Liebe in den Diagonalnischen der katholischen Kirche, die Rossebändiger in der Karlsaue sind schon Zeugnisse der sinkenden Kraft. (Über die plastischen Pläne Nahls will die Monographie von Bleibaum Aufklärung bringen.)

Auch Nahls Nachfolger in Berlin, die beiden Hoppenhaupt, waren Bildschnitzer. Sie stammen auch aus einer Bildhauerfamilie. Der Herkulesbrunnen in Zittau (1708) ist eine gute Leistung eines Johann Michael Hoppenhaupt, der wahrscheinlich der Vater des Johann Michael und des Johann Christian gewesen ist. Ihre Tätigkeit liegt ganz auf dem ornamentalen Gebiet und berührt unser Thema nicht.

Unter Leitung des Nahl und Hoppenhaupt arbeiteten auch die anderen Bildhauer an der Dekoration des Schlosses und des Parkes. Der bedeutendste unter diesen ist Friedrich Christian Glume (1714—52).

Er ist Sohn und Schüler des Bildhauers Johann Georg Glume, den wir als Schüler und Nachfolger Schlüters kennen gelernt haben. Er ist der eigentliche Meister der figuralen, dekorativen Skulptur an den Bauten Friedrichs des Großen, ein ungemein fruchtbarer Bildhauer. Von Knobelsdorff wurde er schon in Rheinsberg (1739) beschäftigt, wo die vier Figuren auf der Attika des östlichen Risalits, die Kindergruppen auf der Kolonnade des Schlosses und die Statuen von Flora und Pomona erhalten sind. Es folgen (1745/46) die Tritonen und Kinderfiguren und acht Fechtergruppen an der östlichen und nördlichen Lustgarten-Kolonnade in Potsdam. Dann der plastische Schmuck des Marstalls, der mit der dekorativen Skulptur von Sanssouci zu seinen besten Leistungen gehört.

Der Ausdruck dekorative Plastik muß hier sogar mit einer gewissen Einschränkung gebraucht werden. Die architektonische Funktion der drei Gruppen über dem Mittelrisalit wäre die Auflösung des Umrisses. Die Wirkung ist eher die umgekehrte. Durch das Gewicht der Skulptur ist die Architektur zum Sockel geworden, die durch die prachtvoll bewegten Gruppen erst die Bedeutung erhält. Es sind zwei Gruppen von Rossebändigern auf den Hauptrisaliten und zwei Gruppen von Pferden, die sich beißen, auf den Eckrisaliten (Abb. 113). Bei den Rossebändigern blickt das antike Vorbild der Rossebändiger am Quirinal nur in entfernten Anklängen durch. Was hat der Spätbarock aus dem Nebeneinander der Figuren durch Drehung der Körper,

114. G. F. Ebenhecht, Sphinx. Potsdam.

durch die Verschiebung der Achsen für eine prachtvoll geschlossene, räumliche Gruppe gemacht. Man merkt, daß ursprünglich eine geschlossene Silhouette (eine Pyramide bei der Mittelgruppe, zwei halbiert sich ergänzende Pyramiden an den Seiten) der architektonischen Funktion entgegenkommen sollte. Noch die letzte Generation hätte die geschlossene Form viel strenger konserviert, jetzt löst sich alles im Freiraum auf. Die prachtvolle Energie der Bewegungen, die Wildheit, die Fülle und Kraft der Gestalten sind ein Erbe der Kunst Schlüters. Gleichzeitig sind (1745) die 36 Hermen an der Gartenseite von Schloß Sanssouci, die vier Trophäenreliefs der Bibliothek und des Rotenburg-Zimmers, die Vasen und Kindergruppen auf dem Schloß und der Kolonnade entstanden. Wieder gibt das Gewicht dieser plastischen Dekoration der klassisch feinen Architektur der Fassade eine barocke Lebendigkeit und Verve, die in dieser Spätzeit ungewöhnlich ist. Der Bau würde seine besondere Note verlieren, wenn die Architekturplastik den formensicheren Händen der französischen Akademiker überlassen worden wären. Die Körper der Hermen, der Satyre und Bachantinnen, entwinden sich einem Schaft mit Traubengehänge, der inhaltliche Bedeutung hat, auf die Bestimmung des Baues hinweist, auf das Sommerhaus auf dem Weinberg, den Bachustempel. Je ein Paar ist durch korrespondierende und kontrastierende Bewegung miteinander verbunden. An den Ecken des elliptischen Mittelvorsprungs, wo das bacchische Volk sich häuft, wird das Bemühen um eine Variation der Motive besonders merklich. Ausgezeichnet durchmodelliert sind die männlichen Körper mit den quellenden Muskeln, den sinnlichen Köpfen. Die Weiber sind langweiliger. Nicht immer ist das faunische Waldgefühl, das animalische Behagen so durchgehalten, wie bei der einen Nymphe des rechten Seitenflügels, die mit beiden Händen den Bauch stützt und die Brüste vorpreßt.

Von der übrigen Produktion Glumes kann hier nur Einzelnes hervorgehoben werden. Von den Skulpturen im Park sind zu rühmen das Portal mit den Figuren der Flora und Pomona und den liegenden Nymphen. Weiter die Bekrönung des Mittelrisalits der Neuen Kammern, eine aufgelöste Kartusche flankiert von Postamenten, an die sich Putten und eine Pomona halten. In Potsdam selbst die Bildhauerarbeiten der französischen Kirche, die Figuren von Glaube, Hoffnung und Liebe und dekorative Skulpturen an Häusern.

Ein zahmes Temperament ist Georg Franz Ebenhecht (gest. 1757 in Potsdam). Er hat vor seiner Berufung nach Berlin in Leipzig eine Werkstätte für dekorative Plastik gehabt. Er war auch auf dem Gebiete der Kleinplastik tätig, wie die Elfenbeinreliefs der Leipziger Stadtbibliothel zeigen, eine nackte Flötenbläserin und eine Venus mit Cupido. Von dieser gehen Fäden zur Skulptur der Italiener im Großen Garten zu Dresden Im Park von Sanssouci hat er nach Glumes Entwurf die Raptus-Gruppen im westlichen Terrassenbezirk ausgeführt, Pluto und Proserpina, Bacchus und Ariadne, Römer und Sabinerin, Paris und Helena (vor 1752), ferner die Sphingen am Eingang (um 1757) (Abb. 114). Wertvoller sind die figuralen Stukkaturen im Marmorsaal des Schlosses Sanssouci. Die vier Gruppen der Architektur, Malerei und Bildhauerei, Musik und Poesie, Astronomie und Geo-

graphie (1748) zeigen in der formenreinen Einfachheit, der klassizistischen Note, den Einfluß des französischen Bildhauerateliers. Akademisch sind auch die vergoldeten Reliefs mit bacchischen Szenen über den Türen des Vorsaales, Tanz der Nymphen, Triumph des Bacchus, Zug des Silen (1746). Als Spezialist für das Figürliche hat Ebenhecht bei der Dekoration des Konzertzimmers, Schlafzimmers und der Bibliothek mitgearbeitet.

Aus Bamberg wurde Johann Peter Benkert berufen (geb. 1709 in Neustadt a. d. Saale, gest. 1769 in Potsdam). Er war ein Schüler von Caspar Eygen in Eichstätt, hat sich in München weitergebildet und wurde von Friedrich Karl von Schönborn nach Bamberg geholt. Als er nach Berlin berufen wurde, hatte er sich durch eine stattliche Reihe von Skulpturen einen Namen gemacht. Die sechs Kolossalfiguren auf der unteren Brücke (1744—45), von denen nur mehr die hl. Kunigunde als eines der Wahrzeichen Bambergs stehen geblieben ist. Die lächelnde Kaiserin mit dem Krönlein auf dem Haupte, mit Szepter und Lilie in den Händen, in Mieder und kleinteilig aufgelöstem Mantel, die vornehme Dame in der betont volkstümlichen Auffassung, deren unruhiger Umriß sich dem malerischen Gewinkel von „Klein-Venedig“ so selbstverständlich einfügt. Die großen Sandsteinengel vor der Fassade von St. Michael, die in ihrer Formenpathetik leichter zur schweren Architektur Dienzenhofers passen als die handwerklichen Fassadenfiguren von Goldwitzer. Auch der hl. Johann Nepomuk in der Martinskirche, die hl. Katharina an der Kapelle des Spitals, sind Produkte des volkstümlichen Rokoko, mit barocken Reminiszenzen, ganz unakademisch auf die bewegte, flimmerige Gesamtwirkung und die farbige Fassung abgestellt. In Berlin hat sich Benkert rasch akklimatisiert. Der höfische Stil der Franzosen hat ihm imponiert und so ist er in ein Gebiet übergegangen, wo er doch nicht zu Hause sein konnte. Die hausbackene Frivolität der zwei großen Gruppen vor dem Stadtschloß in Potsdam, Apollo und Minerva, die von halblüsternen Nymphen umzingelt sind, ist nicht recht erfreulich. Auch bei den marmornen Allegorien der Skulptur und Graphik vor der Bildergalerie in Sanssouci (1759/60) fehlt die selbstsichere Klarheit, die Eleganz der Formen; immer bringen leichte Trivialitäten eine provinzielle Note. Besser sind der große Neptun (1761) an der Neptungrotte, die teetrinkenden Chinesen am chinesischen Haus (1757) und der plastische Dekor am Palais des Prinzen Heinrich (Universität). Auch in der Kleinplastik hat sich Benkert mit Erfolg versucht. Zwei kleine Buchsgruppen im Kaiser Friedrich-Museum, Pan und Syrinx und Apoll und Daphne, (diese mit Reminiszenzen an Berninis Gruppe durchsetzt) sind gute Leistungen routinierten Handwerks.

115. J. P. Benkert, Hl. Magdalena. Potsdam, Pfarrkirche.

Mit dem Architekten Karl von Gontard sind 1765 nach dem Tode der Markgräfin Wilhelmine, der Schwester Friedrichs des Großen, auch die Brüder Johann David und Johann Lorenz Wilhelm Ränz nach Berlin berufen worden. Eines ihrer ersten Werke war die Marmorstatue der Markgräfin im Freundschaftstempel der Gärten von Sanssouci (1768). Es ist ein ehrliches, sorgfältiges Werk. Noch weniger Lob kann man den weiteren Arbeiten nachsagen. Zusammen mit Johann Christoph Wohler haben sie das steinerne Heer dekorativer Gestalten am Neuen Palais, mit Johann und Rudolf Kaplunger (1746—95; von diesem 1775 die Figuren von Schloß Ludwigslust in Mecklenburg und Denkmal des Herzogs 1790) den plastischen Schmuck der Kolonnade des Neuen Palais in Potsdam angefertigt. Weitere Arbeiten sind die acht Kindergruppen auf Delphinen im Grottensaal und (in Verbindung mit Wohler und Schneck) die unartigen Kinder im Park. Dann 1773/74 die vergoldeten Reliefs mit ovidischen Szenen in den Wandfeldern der Ovidgalerie der Neuen Kammern. Das Relief von Apoll und Daphne, das in der Beschreibung des Mathias Oesterreich 1775 als vorzüglich gerühmt wird, ist nichts anderes als eine akademische Variante von Berninis Gruppe. Die steife Marmorstatue des Generals Winterfeldt (Kaiser Fiedrich Museum) ist ein schwacher Nachklang von Schlüters Friedrich I.

Wilhelm Christian Meyer (1726—86), der seit 1751 in Berlin lebte, hat als Modelleur der besten Berliner Porzellanfiguren Bedeutung. Wir werden die Übersicht über sein Schaffen nachher geben. Begonnen hat er

mit dekorativer Architekturplastik, den Figuren an der Fassade der alten Bibliothek, der Hedwigskirche und den Laternenhaltern der früheren Opernbrücke, die jetzt in den Anlagen des Leipziger Platzes stehen. Tüchtige Arbeiten ohne weitere Bedeutung. Ein Bronzedenkmal der stehenden, antikisch verkleideten Kaiserin Katharina II. von Rußland (1786) ist nach Jekaterinoslaw gekommen.

1775 hat Pierre Antoine Tassaert (geboren in Antwerpen 1729, gestorben in Berlin 1788) das königliche Bildhaueratelier übernommen. Tassaert war der Lehrer von Schadow. Er hat den genialen Schüler in den lebendigen Fluß der europäischen Tradition hineingestellt. Seine ganze künstlerische Tätigkeit erscheint uns als Bereitung des Weges für einen Größeren; sein Werk bildet die Saat, die im Klassizismus aufgegangen ist. Von allen aus dem Ausland berufenen Bildhauern ist er die wertvollste Kraft gewesen. Ganz fremd waren die Skulpturen des schwerblütigen Flamen, der sich in Paris in die antikische Ludwig XVI.-Anmut der Form eines Falconet schlecht und recht hineingefunden hatte, an sich nicht. Vor der Niederlassung in Paris (1762) hatte Tassaert in London bei Roubillac gelernt. Der gepflegte Naturalismus dieses guten Porträtisten ist seine persönliche Note geworden. Die Mythologien der Neuen Kammern in Sanssouci (1775), die allegorischen Gruppen wie „Venus verbrennt die Pfeile Amors" (im Besitz des Kaisers) könnten zur Not auch in Paris stehen. Die Statuen von Seydlitz und Keith in der Uniform ihrer Zeit (Kaiser Friedrich-Museum) erscheinen neben den antikischen Theaterhelden seiner Vorgänger als ein Zugeständnis an den genius loci und seine sachlichen Bildnisse, von denen die meisterhafte Tonbüste Zietens (Graf Zieten, Wustrau) zu rühmen ist, haben schon alle barocke Idealität abgestreift.

Die Porzellanplastik

Gehört die Porzellanplastik in eine Geschichte der Skulptur des 18. Jahrhunderts? Darf man diese Nebensächlichkeiten als Kunstwerke ansprechen und wäre es nicht besser, sie einer Geschichte des Handwerks zu überlassen? Darf man denn an diese Nippfiguren den gleichen Maßstab der Wertung anlegen, wie an die großen Werke der Plastik? Diese Fragen sind oft genug gestellt und verneint worden. Der Satz Winckelmanns „das mehrste Porzellain ist in lächerliche Puppen geformt" ist immer wieder in Variationen wiederholt worden. Es hat lange gedauert, bis man diesen Juwelen der Kleinkunst des Rokoko wieder Beachtung schenkte. Hat der Umstand abgeschreckt, daß die Figuren eigentlich Reproduktionen sind, die nicht der Hand des Künstlers unmittelbar entstammen, wie die Modelle? Vielleicht. Nur wäre zu bedenken gewesen, daß die Porzellanfiguren keine mechanischen Vervielfältigungen sind, sondern Ausformungen, die unter Aufsicht des Künstlers entstanden. Heute kann man eher von einer Überschätzung des Porzellans reden. Es wäre ein Fehler, wollte man ein Spezialgebiet der Skulptur wegschneiden, das mehr wie jedes andere ausgezeichnet ist durch unerschöpflichen Phantasiereichtum, durch unbegrenzte Erfindungsgabe, durch eine nie gesehene Fülle von Motiven. Wir würden unserer Übersicht Lichter nehmen. Oder sollte man aus dem Werke bedeutender Bildhauer, die auch in der großen Skulptur Leistungen aufzuzeigen haben, gerade die künstlerisch reifen Gelegenheitsarbeiten ausschließen, bei denen die Meister ihrer Laune die Zügel schießen ließen? Mit dem gleichen Rechte müßte man andere Gebiete ausschalten, wo die spezifisch deutschen Charakteristika der spätbarocken Skulptur ebenso deutlich ausgeprägt sind, die spielerische Subjektivität, der Widerstand gegen den Zwang formaler Gesetzmäßigkeit, die Ungebundenheit und innere Freiheit.

Ein richtiger Kern steckt aber doch in dem lange anhaltenden Widerspruch gegen diese Plastik. Nur der geringste Teil aus dem großen Vorrat von Porzellanfiguren gehört in eine Geschichte der Kunst. Selten, daß nicht handwerkliche Bemalung die plastischen Vorzüge verdorben hat. Nirgends hat sich der Dilettantismus so breit gemacht, wie auf diesem Gebiet, das erst allmählich in die künstlerische Interessensphäre hineinwuchs und zunächst, namentlich in den kleineren Fabriken, merkantiles Produkt der Arkanisten, handwerksmäßige Arbeit der Bossierer blieb. Es hat geraume Zeit gebraucht, bis für das Material die entsprechende geistige Form fixiert wurde, bis für Form und Inhalt die notwendigen ästhetischen Gesetze gefunden wurden.

Bis man zur Erkenntnis kam, daß nicht ohne weiteres die Kleinplastik in Holz, Elfenbein oder Ton in das neue Material übertragen werden konnte, daß schon das aus Ton oder Holz gefertigte Modell des Bildhauers den neuen Bedingungen Rechnung tragen mußte. Die (aus der Verschmelzung von feuerbeständigem Kaolin und im Brand zerfließenden Feldspat entstehende) blühend weiße Masse verlangt in dieser Verbindung von Weichheit und Härte eine andere Behandlung; sie bringt auch andere Freiheiten, einen lebendigen Rhythmus, der durch die glänzende Farbe, die bunte Bemalung (damals sagte man die Staffierung), noch zu stärkerer Bewegtheit aufgelöst werden kann. Sie verlangt freiere Gliederung der plastischen Form, weil die Helligkeit der Masse, über die noch die durchscheinende Glasurschicht wie ein Schleier gezogen ist, an sich schon die Feinheiten der Modellierung verflacht; sie verlangt in der Modellierung die Bewegung, die den springenden Glanzlichtern entgegenkommt. Man hat lange experimentiert, man hat auch den Versuch gemacht, Großplastik zu ersetzen, man hat — in Meißen wenigstens — in Riesenprojekten geschwelgt, bis man gezwungen war, aus der Not eine Tugend zu machen, bis man lernte, sich zu bescheiden. Dafür hat man die spannengroßen Figürchen mit kühner, ungebundener Problematik überladen. Wer durch die schillernde Oberfläche auf den Kern zu sehen versteht, wird auch hier Kunstwerke von einer Feinheit, Grazie und Vollendung finden, die man ebenso als Signets vor eine allgemeine Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts setzen könnte, wie ein Gemälde Watteaus. Aber es sind nur wenige Meister, die glücklich die Klippen vermieden haben, die das Kunstwerk vom Spielzeug trennen. Die Gefahrzone beginnt bei der Einzelfigur im Bereich des Realismus, in der Garnierung mit Spitzen, Maschen, mit Kleinkram; sie beginnt überhaupt schon da, wo nicht die Form wichtiger ist als der illustrative Inhalt, wo nicht der durchgehende Rhythmus wie eine leichte Melodie den Aufbau der Figur in Takte gliedert, die aus dem Material gewonnen sind. Die Gefahrzone liegt noch näher bei den Gruppen, bei der krippenmäßigen, konditorartigen Zusammenstellung von Figuren mit landschaftlichen und architektonischen Requisiten, ohne den Versuch einer Gruppierung nach künstlerischen Normen; bei den panoramatischen Schaustellungen, die durch die Herstellung aus einzelnen Formstücken besonders leicht war, wo nicht ein geistiges Band die Aktionen in einem seelischen Erlebnis knüpft. Kurz, sie ist dort, wo nicht der Künstler das Material meistert. Nur die Künstler sind in der folgenden Übersicht zusammengestellt. Die Geschichte der Modelleure muß man in der Spezialliteratur nachlesen.

Was diese Porzellanfiguren bedeuten, welche Bestimmung sie hatten? Keine zu allererst. Es sind Nippfiguren, die als Stimmungsfaktoren zur Belebung des Raumes gedacht waren, wie die Elfenbeine, Bronzen, die Wachsfiguren, die Stiche; beziehungslose Skulpturen, die man überall aufstellen konnte, auf Möbeln, auf Kaminen, auf Konsolen an der Wand; die man dann bald zu Gegenstücken verband und so als bindende Akzente verwendete; die man schließlich als Tafelaufsätze mit schwereren Akzenten zu improvisierten, architektonischen Werten ausbaute. Es sind Spielereien, die anfangs exklusive Luxusobjekte der höfischen Welt waren, erst in der Spätzeit vom Allgemeinbedürfnis aufgenommen wurden, Nebensächlichkeiten, die aber als Spielereien ebenso Gegenstand künstlerischer Andacht waren, wie die Kleinplastik überhaupt. Durch die bunten, unwirklichen, anfangs kräftigen, später gebrochenen Farben, durch die blitzende Glasur wurden sie viel lebendiger, ungebundener als die andere Kleinplastik. In der Wahl der Themen gab es bald keine Grenzen mehr. Man begann mit genrehaften Projektionen der eigenen Umgebung, aber in einer leichten Steigerung, die eben die damalige Kunst bedingte. Den Anfang bildeten modische Typen der vornehmen Welt, Kavaliere und Damen, Liebespaare, galante Gruppen mit erotischem Beigeschmack, die über den Raum die sinnliche Atmosphäre verbreiteten,

116. J. J. Kändler, Grabdenkmal des Frh. v. Miltitz. Neustadt.

die eben zum Begriff des Rokoko gehört. Dann die Gestalten des gemeinen Volkes, die Bettler, Bauern, Händler, Verkäufer, die Ausrufer, die „cris de Paris", die man ebenso als Kontrastwerte in der Welt mürber Verfeinerung brauchte, wie die Maskeraden, die Handwerkeropern, die Bauernhochzeiten; Kontrastwerte, die, im Ludwig XVI. eine tiefere Bedeutung bekommen sollten, als Ausdruck der Sehnsucht nach der Natur, die später alles Spielerische über Bord geworfen hat. Aus der Sehnsucht nach einer erträumten, arkadischen Welt sind auch die Schäferstücke geboren, die Welt des Theaters, des Balletts, die Figuren der italienischen Komödie, und schließlich gehören auch die Typen der Exotik in diesen Zusammenhang, die Chinoiserien, die Nachahmungen von Werken der ostasiatischen Kunst, die bei der Geburt des Rokoko Pate gestanden hatte. Natürlich durfte die antikische Mythologie nicht fehlen, in der souveränen Travestie, mit der das 18. Jahrhundert die alten Themen neu belebt hat, bis in der Spätzeit der neue Ernst zur Nachahmung der Antike zwang. Weiter die Allegorie und Personifikation, die Symbolik in allen möglichen Gestalten, die Jahreszeiten, die Monate, die Charaktere, die fünf Sinne, die Erdteile. Es folgen Tierstücke, für die auch schon die ostasiatischen Vorbilder vorhanden waren, Jagdstücke, der selbstverständliche Ausfluß der Jagdleidenschaft des 18. Jahrhunderts, und den Beschluß machen seltene religiöse Werke, wirkliche Gebrauchsplastik, für eine größere Allgemeinheit bestimmt.

Meißen

Es ist kein Zufall, daß im 18. Jahrhundert das Porzellan neu erfunden wurde, nachdem durch Jahrhunderte die Versuche mißlungen waren. Die Gesuchtheit des Materials in dieser Zeit der Vorliebe für ostasiatische Kunst gab die Veranlassung zum Versuche, sich vom Import zu befreien. 1709 hat Böttger das Arkanum der Porzellanmischung gefunden und von da beginnt mit raschen Schritten der Aufschwung. Meißen bleibt lange Zeit führend. Es hat auch nach den ersten Versuchen von Böttger und Johann Gottlieb Kirchner auf rein künstlerischem Gebiete den Weg gewiesen. Johann Joachim Kändler (geb. 1706 in Fischbach bei Dresden, gest. 1775 in Dresden) ist der Schöpfer der europäischen Porzellanskulptur. Er hat bei Benjamin Thomä in Dresden 1723, einem Schüler von Permoser, gelernt, bei dem er sich nach den Worten seines ältesten Biographen „den Grad des Korrekten, Effektvollen, kurz den wahren Ausdruck der Natur" angeeignet hat. Er war auch für das Gebiet der monumentalen Barockplastik tätig. Das Grabdenkmal der Mutter des Dichters Elias Schlegel im Kreuzgang des Franziskanerklosters in Meißen, mit der Gestalt des Saturn und einem weinenden Kinde, und das Grabmal des Freiherrn v. Miltitz in Naustadt bei Meißen (1739) beweisen, daß er auf anderem Gebiete Bedeutendes geleistet hätte, wenn ihn nicht ein gütiges Geschick seinem Spezialgebiet zugeführt hätte. Das Miltitz-Grabmal (Abb. 116) ist zwar im Thema nicht recht originell; die Figur des auf dem Sarkophage liegenden Mannes, der verklärt nach oben blickt, unterstützt vom Glauben, die Figur der Trauernden am anderen Ende des Sarkophages sind Requisiten der spätbarocken Skulptur seit Berninis Schule. Man kennt die berühmten französischen Gegenstücke, vor allem das Richelieugrabmal von Coysevox. Die Formengebung ist in der Auflösung und Bewegtheit noch einen Grad über Permoser gesteigert. Trotzdem ist es eins der wertvollsten Denkmäler dieser Zeit in Sachsen.

Die Neigung zur monumentalen Skulptur hat Kändler auch in seiner Spätzeit noch beherrscht, als er schon längst den speziellen Stil der Porzellanskulptur gefunden hatte. Der Plan eines überlebensgroßen Reiterdenkmals für König August III. in Dresden aus Porzellan ist nicht an den technischen Schwierigkeiten gescheitert, sondern an den politischen des Siebenjährigen Krieges. Außer dem Modell (von 1753) sind auch Teile der Ausführung vorhanden, der Kopf des Königs in der Porzellansammlung in Dresden, der in der Vereinfachung, der Großzügigkeit, in der Wucht der Charakteristik, in der gleichzeitigen Skulptur nicht mehr seinesgleichen hat. Trotzdem ist der Verlust nicht zu bedauern. Der Sockel in einer naturalistisch-stilisierten Felslandschaft mit Bäumen und Figuren hätte jede monumentale Wirkung vernichtet; er hätte auch das Denkmal nur als vergrößerten Tafelaufsatz erscheinen lassen, dem jede innere Berechtigung zur Monumentalisierung fehlte. Das flüssig amorphe Material und Monumentalität sind immer ein Widerspruch in sich selbst. Die Reiterfigur des Königs auf sich bäumendem Pferde hat wieder genug Vorgänger seit Berninis Kaiser Konstantin.

117. J. J. Kändler, Hahn.
(Nach Zimmermann, Meißner Porzellan.)

Auch die übrigen Versuche auf dem Gebiete der monumentalen Porzellanplastik, die Kändler immer wieder machte, sind nicht gelungen. Die großen Apostelfiguren (1736) sind Kopien nach den Figuren der Laterankirche. Der Opfertod des hl. Franz Xaver (1738—40) ist eine vergrößerte Krippe mit landschaftlichen, malerischen Requisiten, die überhaupt nicht in fixiertes, plastisches Material übertragen werden können. Man braucht nur zu berücksichtigen, wie weit Bernini beim Brunnen der Piazza Navona in Rom zu gehen wagte.

Eine Ausnahme sind die großzügigen, bemalten Büsten, wie die lachenden Chinesen, Mann und Frau als burleske Gegenstücke (1732), und die Tierplastik, die schon im Thema die Freiheit und Beweglichkeit, die Beziehungslosigkeit an sich hat, die man von einer Porzellanplastik erwartet. Unter den Tieren sind wieder hervorragende Leistungen, wie der Bologneserhund, der große Hahn (Abb. 117), breit stilisiert, schwungvoll und mit durchgehendem, großem Zug, durch die Bemalung zum Teil wieder in eine Nuance des Spielerischen abgerückt, die dem Charakter der Porzellanplastik entspricht. Immer sind diese großen Figuren gedacht als Ersatz für wirkliche Skulptur, Gartenskulptur, Architekturskulptur.

Kändler ist auch der Schöpfer der selbständigen Porzellanplastik. Sie ist eine der Leistungen des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Kunst, etwas Neues in der Kunstgeschichte. Die chinesischen Analogien der K'ang-hsi-Periode sind ohne Belang. Vielleicht war in erster Linie der technische Zwang der Anlaß. Falke hat darauf hingewiesen, daß eine künstlerisch befriedigende Bemalung der Großplastik mit den in einem zweiten Brand aufgeschmolzenen Porzellanfarben nicht ausführbar war und daß man einen kleineren Maßstab nehmen mußte, wenn man tadellose Masse und den vollen Reiz der feinen Schmelzmalerei zur Geltung bringen wollte. Dann wurde aus dem Zwang bald ein Vorteil. 1736 hat Kändler Darstellungen aus der italienischen Komödie publiziert und im gleichen Jahre ist die erste Krinolinengruppe entstanden, ein Mädchen küßt stürmisch den Galan, der auf einem Vogelkäfig sitzt. Die erotische Anspielung verstand jeder. Das sind, von den wenigen Böttgerfiguren abgesehen, die Vorboten einer neuen Gattung, die bisher nur in der Gartenplastik Verwandte hatten. Sie haben die Tore geöffnet, durch die eine neue bunte Welt

118/119. J. J. Kändler, Schäfer und Schäferin. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

hereinströmte, die den Geist des 18. Jahrhunderts besser zum Ausdruck bringt, als jedes andere Gebiet der Kunst. Und die Themen? Sie sind schon oben umschrieben. Den ganzen Bezirk des Inhaltes dieser Plastik hat Kändler abgesteckt und alle späteren haben diesen Reichtum als natürlichen Vorrat übernommen. Die höfische Gesellschaft und das niedere Volk, Antike und Exotik sind schon beim ersten Porzellanplastiker vertreten. Nicht alle Gedanken sind auf seinem Acker gewachsen; in Elfenbein, Holz, Stein war man schon vorangegangen. Auch für die Ausführung hat Kändler unbedenklich fremde Erfindungen aus Gemälden verwertet. Aus dem Stich von Filloeul nach Pater, le baiser rendu, ist ein Kavalier mit Dame von 1736. Watteau-Stiche haben öfter als Vorlagen gedient; das küssende Paar nach Boucher, gestochen von Laurent Cars, Huet, Tacca, Mattielli u. a. waren Vorbild. Aber die Entlehnungen verschwinden in diesem unglaublichen Reichtum der Produktivität. Man schätzt Kändlers Figuren und Gruppen auf mehr als tausend Stück. Schwierigkeiten, Probleme scheint es für diese Plastik überhaupt nicht zu geben. Sie sind aber doch vorhanden.

Es ist wichtig, zu beobachten, wie sich allmählich der spezielle Stil dieser Porzellanplastik entwickelt hat. Kändler beginnt mit Spielzeug und steigert sich zu hohen, künstlerischen Ansprüchen (Tafel 1). Er vermeidet bald verkleinerte Großplastik. Der anfängliche Naturalismus wird immer mehr vom künstlerischen Motiv, vom durchgehenden Rhythmus aufgezehrt. Man darf nur vom Sockel ausgehen, der zuerst mit Blümchen, Blättern und Steinchen garniert wird und so eine natürliche Basis vorstellt, bis er in den späten Vierziger Jahren vom Rocaillesockel verdrängt wird, in dem der Rhythmus der Figuren leicht ausklingt. Man sieht den Fortschritt daran, wie die beiden Partner immer mehr eine formale und inhaltliche Einheit bilden, wie das Prinzip der Gruppe auch auf die Einzelfiguren übertragen wird, die als Pendants sich ergänzen. Im Beziehungsmäßigen liegt der tiefere Sinn dieser Rokokoplastik, die mit leichteren Akzenten eine einheitliche, räumliche Bindung herstellen kann, wie die Plastik an Möbeln oder im Park. Der spezielle Stil liegt auch darin, daß das starke barocke Formenpathos, die massige Schwere, die ausgreifende Bewegung immer mehr zurückgedrängt werden, daß im Spiel und Gegenspiel seelische Verfeinerung und Leichtigkeit Ziel werden. Die bewegte Grazie, die Feinheit wächst, bis in den späten vierziger Jahren, nach dem Sieg des Rokoko, eine gewisse Höhe er-

Bustelli, Der stürmische Galan (1756).
München, Nationalmuseum.

120. Chr. G. Jüchtzer, Wer kauft Liebesgötter.
(Nach Zimmermann, Meißner Porzellan.)

121. M. V. Acier, Die glückliche Familie.
(Nach Zimmermann, Meißner Porzellan.)

reicht ist. Ein barocker Atavismus bleibt bis zum Schluß von Kändlers Tätigkeit. Er offenbart sich in der betonten Bewegtheit der Figuren und in der schweren Fülle der Gestalten. Auch die breite Masse der Krinolinen ist ein Element der Formenfülle des Barock. Die Wendung zum Louis XVI. hat Kändler noch erlebt, aber nicht mitgemacht. Auch die leichte Aufgelöstheit, die graziöse Pikanterie eines Bustelli darf man in seinen Werken nicht suchen. — Einzelnes herauszugreifen ist hier nicht möglich.

Neben Kändler war in den Anfangszeiten der Meißner Fabrik bis 1733 Gottlieb Kirchner tätig. Von ihm sind: eine schöne Beweinung (1732), zwei große Apostelfiguren, Petrus und Paulus, die für die Kapelle des Japanischen Palais bestimmt waren und verschiedene Heilige, St. Wenzel, St. Johann Nepomuk, Maria. Sind auch die Entwürfe zu diesen Figuren von seiner Hand, dann darf seine künstlerische Leistung nicht unterschätzt werden. Seine großen Tiere sind allerdings keine Leistungen. Seit 1735 war dann Johann Friedrich Eberlein angestellt (gest. 1749), der als Kändlers Mitarbeiter tätig war und selbst Götterfiguren und Genrefiguren, auch einige sehr gute Trachtenfiguren, wie die Polin mit dem Fächer, modelliert hat. Sein schönstes Werk ist die Nereide des Schwanenservices, die eine Schale trägt. Friedrich Elias Meyer, der von 1748—61 in Meißen tätig war, werden wir nachher kennen lernen. Sein Nachfolger wurde Carl Christoph Punct, der 1763 zum Hofbildhauer ernannt wurde. Die künstlerisch bedeutendste Persönlichkeit in der Louis XVI.-Zeit, wo der Ruhm Meißens von anderen Fabriken abgenommen war, ist Michael Victor Acier (1736 in Versailles geboren, pensioniert 1781, gest. 1795 in Dresden). Er war 1764 von Paris aus engagiert worden. Seine bürgerliche Genreplastik bringt empfindsame, moralisierende Erzählungen im Geschmack von Greuze, oft nach Schenaus Zeichnung modelliert (Abb. 121). Seine glatte Formenreinheit, mit der natürlichen Bemalung, der Spitzengarnierung, ist in der deutschen Skulptur doch ein Fremdkörper. Grassi ist daneben der typische Wiener. Aciers Porzellane sind selbständige Skulpturen auf eigenem Sockel, geschlossene Gruppen. Es gibt von Acier auch eine großplastische Arbeit, ein allegorisches Relief: der Tod des Grafen Schwerin in der Kirche von Bohrau in Schlesien. In der Spätzeit haben Johann Carl Schönheit (geb. 1730, seit 1745 als Bossierer tätig, gest. 1805) und Christian Gottfried Jüchtzer (geb. 1752 in Meißen, später Gehilfe von Acier, gest. 1812) mit Geschmack und Können die klassizistische Kleinplastik in Biskuit gepflegt. Die formenreinen, allegorischen, lehrhaften, auch genremäßigen, im streng antikischen Geschmack modellierten Gruppen von Jüchtzer (Beispiele: Die Allegorie auf die Einverleibung der Krim und die Biskuitgruppe ,,Wer kauft Liebesgötter" 1785, Abb. 120), die sentimen-

122. F. E. Meyer, Musizierende Chinesen.
(Nach G. Lenz, Berliner Porzellan.)

talisch-modischen Sittenstücke von Schönheit gehören in den größeren Zusammenhang der deutschen Skulptur des frühen Klassizismus.

Berlin

In Berlin war Friedrich Elias Meyer (geb. 1724, gest. 1789) die führende Persönlichkeit auf künstlerischem Gebiete. Er stammt aus Erfurt, war Sohn eines Bildhauers, Schüler des Hofbildhauers Grünebeck in Gotha, dann Hofbildhauer beim Fürsten Heinrich zu Sondershausen, später beim Herzog Ernst August in Weimar, der ihn zur künstlerischen Weiterbildung nach Berlin schickte. Von 1748—61 war er in Meißen, wo er eine Reihe von Figuren (etwa 60) geschaffen hat. Die Hochzeit des Bacchus und der Venus nach Coypel, die Jahreszeiten, die Elemente, Allegorien und das prachtvolle, musizierende Chinesenpaar, die „Malabaren" (um 1755) auf gewölbtem Rocaillesockel. Von Kändler unterscheidet ihn der leichtere Manierismus der späten Rokokozeit, die betonte Grazilität der überschlanken Figuren mit den kleinen Köpfen. Die Selbständigkeit in stilistischen Dingen war wohl auf dem gleichen psychischen Untergrund gewachsen, wie die Unnachgiebigkeit gegen Kändler in persönlichen Fragen. 1751 ging Elias Meyer als Modellmeister nach Berlin, wo er selbst dann die Rolle des Kunstpapstes spielte. Nur sein Bruder Wilhelm Christian Meyer konnte sich neben ihm halten. Die Modelle der frühen Berliner Zeit bewahren noch die nervöse Bewegtheit, die manieristische Pose. Die Schäferfiguren, die Jahreszeiten (1765), Venus und Paris, die beiden musizierenden Chinesen (1768), die beim Vergleich mit den Meißener Frühwerken zeigen, wieviel in der Louis XVI.-Zeit an temperamentvoller Frische schon verloren gegangen, wieviel an formaler Verfeinerung gewonnen ist (Abb. 122). Der Einfluß des französischen Bildhauerateliers Friedrichs des Großen hat die Formen geglättet, aber auch verfeinert, und gerade für die Kleinplastik geeignet gemacht. Zu den besten Leistungen Elias Meyers gehören die Reliefbildnisse und Porträtbüsten.

Wilhelm Christian Meyer (geb. 1726 in Gotha, gest. als Rektor der Berliner Akademie 1786) hatte bei seinem Bruder gelernt, war dann in verschiedenen Städten tätig, auch in fürstlichem Dienst, in Düsseldorf und bei Kurfürst Clemens August in Köln. 1751 war er nach Berlin gekommen. Er hatte zuerst die dekorative Architekturplastik als Spezialgattung gewählt. Seit 1766 war er für die Porzellanmanufaktur tätig und hier hat er eine Reihe von Figuren und Gruppen geschaffen, die für die Allgemeinheit den Berliner Stil repräsentieren. Es sind in der Regel verkleinerte Monumentalskulpturen auf eigenem Louis XVI.-Sockel, die durch den geistreichen, oft satirischen Inhalt eine spezielle Note erhalten, wie die Satiren auf die freien Künste (1759—70), Götterfiguren, die Weltteile, noch feiner die Putten als Ausrufer und niedliche, spielzeugartige Kavaliere und Damen. Die allegorische, zur Feier der Hochzeit von Marie Antoinette modellierte Gruppe (Austria und Gallia opfern sich umarmend flammende Herzen auf einem Altar, Abb. 123), ist durch weltmännische Feinheit, allerdings auch eine gewisse unpersönliche Formenreinheit vor den Porzellanskulpturen der übrigen Fabriken ausgezeichnet. Von ähnlichen Werken der französischen Modelleure trennt sie doch wieder die Bewegtheit und Formenfülle der Draperien. Das Hauptwerk der Berliner Porzellanmanufaktur ist der große Tafelaufsatz, den Friedrich der Große der Kaiserin Katharina II. 1772 verehrt hat. Die Kaiserin selbst auf dem Thron, als Zentralfigur unter einem Baldachin, umgeben von Göttern und Allegorien, wie Themis, Justitia, Fama und von Gruppen des russi-

schen Volkes. Dazu das Tafelgeschirr. Die Kaiserin, Themis und Justitia und zwölf Typen von Figuren des russischen Volkes sind von Elias Meyer, der Rest von seinem Bruder. Wieder liegt der Nachdruck auf dem Statuarischen. Man könnte sich diesen Aufsatz — von dem naturalistischen Sockel abgesehen — vergrößert auch als Dekoration eines riesigen Parkes denken. Eine engere Verknüpfung und Verschmelzung durch ornamentale Rhythmen lag im Louis XVI. allerdings schon außerhalb der Themen plastischer Gestaltung. Die spätere Berliner Porzellanplastik eines Riese, Schadow ist im Thema und Auffassung wieder ein Nebenzweig der monumentalen Skulptur.

Nymphenburg

In München sind erst mehrere Jahre nach Gründung der Fabrik (1747 bzw. 1752) die ersten künstlerischen Versuche gemacht worden.

Die Kavaliere und Damen von Johann Rupert Härtl (1754) sind noch ungelenke, steife Kostümfiguren, die kaum den Versuch machen, über das Spielzeugmäßige hinaus zu einer künstlerischen Form zu gelangen. Ein kleine Steigerung bringen schon die Figuren von Johann Ponhauser aus Wien (1755), die indianischen Enten nach Vorbildern der Mingzeit, die Götter, mehr noch der Chinese zu Pferde.

123. W. C. Meyer, Austria und Gallia.
(Nach G. Lenz, Berliner Porzellan.)

Kunstwerke sind erst die Arbeiten Bustellis. Sie sind noch viel mehr. Sie sind die künstlerisch wertvollsten Leistungen auf dem Gebiete der Porzellanplastik überhaupt. Sie sind in ihrer Art etwas allgemein Gültiges, sie sind als vollkommenste Verkörperung des späten Rokoko Gegenstücke zu den Gemälden Watteaus.

Am dichtbesäten Sternenhimmel der deutschen Porzellanplastik ist Franz Anton Bustelli wie ein Meteor aufgetreten und verschwunden. Wir wissen über ihn fast gar nichts. Ein paar Daten. Daß er (wahrscheinlich) in Locarno im Tessin am 12. April 1723 geboren wurde, daß er am 3. November 1754 in der Porzellanfabrik Neudeck bei München als Figurist eintrat, mit der Fabrik 1761 nach Nymphenburg übersiedelte und dort am 18. April 1763 starb. Alles übrige müssen wir aus seinem recht umfangreichen Werke ablesen, das er in diesen wenigen Jahren geschaffen hat und das uns fast vollständig erhalten ist. Eines sieht man klar. Den formalen Zusammenhang mit der Münchener Schule, vor allem mit den Skulpturen Günthers. Ausdruck und Form decken sich. Die scharf gebrochene, schnittige, knisternde Fältelung gehört zur speziellen Stilistik der Holzskulpturen Günthers. Außerhalb Süddeutschlands kommt diese Form so nicht vor. Aber nicht nur das, es gibt Floskeln der Handschrift, die beiden gemeinsam sind. Das aufgestützte, flatternde Mantelwerk am Pilgrim, die Fältelung am Knie beim Klausner, um nur zwei Beispiele zu nennen, sind bei Günthers Werken fast identisch. Eine Kleinigkeit: Bustelli schreibt seinen Namen in Urkunden deutsch in deutschen Buchstaben. Ein italienischer Schweizer, der im Land der hohen Kunst, in Italien, seine Ausbildung erhielt, hätte die Germanisierung seines Namens nicht über sich gebracht. Wahrscheinlich hat Bustelli, wie viele andere Schweizer Künstler, in frühen Jahren seinen Weg nach Deutschland genommen, vielleicht nach Wien, wo auch Günther gelernt hat, dann nach München, wo er kurze Zeit tätig sein konnte, bevor er an die Porzellanmanufaktur berufen wurde. Doch das sind Hypothesen. Eines scheint noch wahrscheinlich, eine spezielle Praxis in seinem Fach. Die letzte Verfeinerung der Form konnte nur ein geübter, auf das Porzellan eingeschworener Künstler geben. Seine Figuren und Kompositionen sind von Anfang an vollendet. Auch das Stoffgebiet seiner Porzellanplastik steht von Anfang an fest. Es sind die gleichen Themen, die schon Kändler vorgezeichnet hatte, die schon

früh in allen anderen Fabriken eingezogen sind. Gesellschaftsstücke, modische Typen der vornehmen Welt, galante Gruppen. Dann Figuren mit leichter, naturalistischer Eindringlichkeit, die Bettler, der Landbote, die Apfelkrämerin, Täubling-Gretel, Eier-Gretel, der Hachelmann, die cris de Paris. Ferner die Figuren aus der italienischen Comödie, Pierrot und Lucinde, Mezzetino und Lalage, Skaramuz und Colombine, Capitano und Leda, Harlekin und Harlekinin und wie sie alle heißen, die Typen der Exotik, die Mohren, Türken, Chinesen, die hockenden Pagoden, die Götzenpfaffen, weiter die antikische Mythologie. Es folgen Tierstücke und den Beschluß machen einige religiöse Werke, Kruzifixe, Marien (Abb. 124). Berührung mit Kändler (Kinderbüsten, Amouretstück), Stiche nach Boucher (bei den türkischen Figuren) und vor allem Erfindungen von Nilson (Tabakstücke, Trachtenbilder, Hirtenmusik) sind da als Quelle nebensächlich, wo die stoffliche Anregung im Feuer einer durchaus persönlichen und selbständigen Formensprache umgeschmolzen wurde.

124. F. A. Bustelli, Schmerzhafte Muttergottes.
(Nach Falke, Deutsche Porzellanfiguren.)

Die Arbeiten Bustellis stehen als künstlerische Werte in der deutschen Porzellanskulptur an erster Stelle. Daß der Bildhauer von der großen Plastik herkommt, merkt man bei jeder Figur. In den gesteigerten, überschlanken Proportionen, in der typisierenden, verfeinerten Zartheit der Gesichter mit den zierlichen Nasen, kurz in den manieristischen Zügen ist der Zusammenhang mit der Plastik der gleichzeitigen Bildhauer, vor allem Günthers, deutlich zu sehen. In der Bewegung der Glieder bleibt immer etwas vom klassischen Kontrapost, der aber zur Kompliziertheit gesteigert ist. Ist das Ausdruck romanischen Naturells oder schon Übergang zur neuen Tektonik? Er blickt durch das modische Kostüm durch und selbst bei den Damen in Krinolinen (an denen die Kunst Kändlers oft gescheitert ist, der über der puppenmäßigen Wiedergabe des Kostüms den Ausdruck der Glieder vernachlässigt hat) ist diese leicht tektonisch-naturalistische Grundlage zu spüren. Aber es ist nur Anklang, der bei den späteren Werken sachlicher heraustönt, aber immer leise bleibt und dem durchgehenden Rhythmus die Führung läßt, der die ganze Figur zu einer Ausdrucksbewegung verlebendigt. Dieser beseelte, schwingende Rhythmus der Rokoko-Linie, der noch in den Fingerspitzen vibriert, ist auch hier Mittel der Synthese. Er findet (wie in der Altarplastik) Antwort und Ausgleich in der Bewegung einer Pendantfigur. Isolierte Figuren sind die Ausnahme. Regelmäßig hat eine weibliche Figur einen männlichen Partner, und dieses Gegenspiel von Fliehen und Begehren, von Bewegung und Gegenbewegung, von Kurve und Gegenkurve, von Koketterie und Unverstand, Frage und Antwort, Mißgeschick und Schadenfreude, Grazie und Derbheit, gibt den Anlaß, die feinsten Nuancen von Form und Ausdruck zur Darstellung zu bringen. Der Rhythmus der Kurven klingt im Sockel weiter, der nach den ersten Versuchen meist aus Rocailleschwüngen zusammengesetzt ist. Bei einigen Gruppen sind die Figuren in die Kurven eines abstrakten, aus irrationalen Gliedern gebauten Gehäuses verflochten, als ob sie nichts anderes wären, als die belebten Motive eines großen Ornaments. Was Bustelli allen deutschen Bildhauern, auch Günther voraus hat, das ist die weltmännische Gewandtheit, der Witz, die Eleganz, die geistreiche Überlegenheit, die die Schalen provinzieller Bodenständigkeit

125. Bustelli, Büste des Grafen Haimhausen. München.

126. Bustelli, Kinderköpfe. München, Nationalmuseum.

vollständig abgestreift hat. Die schillernde Beweglichkeit, die kapriziöse Feinheit, die zarte, amouröse Pikanterie gewinnen in dem beweglichen Material mit der stilisierten, bunten Bemalung, mit den blitzenden Lichtern auf den scharfen Faltengraten, ihren vergeistigten Ausdruck. Die Figuren verkörpern ihre Zeit ebenso wie ein Mozartsches Menuett. Bustellis Werk steht an der Grenze des Rokoko. Die Fäden zum Louis XVI. sind schon sichtbar.

Die Einzelfiguren (nachgewiesen sind außer den drei größeren Skulpturen, die wir hernach benennen werden, 110 Stück) sind Bustellis beste Leistungen. Bei den Gruppen (6 Stück) konnte er auch nicht alle Klippen vermeiden, die das Kunstwerk vom Spielzeug trennen. In der Regel hat sich Bustelli auf zwei Figuren beschränkt, wobei er die Situation durch ein ornamental geformtes Versatzstück klärt. Das weise Maßhalten, die Verbindung von leichtem Naturalismus und ornamentaler Verschmelzung, die künstlerische Steigerung, heben auch die Gruppen Bustellis über die meisten Leistungen der Porzellanplastik weit hinaus. Beim Liebespaar in der Ruine, dem „Schäferstück“ (1756), ist die Basis ein aufsteigender Rocailleschnörkel, in den sich die bewegten Körper der Hauptfiguren einschmiegen, die nachgiebig sich sperrende Dame und der begehrliche Kavalier. Das Hündchen im Vordergrund und die sentimentale, gerade Ruine mit den Zicklein sind stimmungsvolle Versatzstücke des beginnenden Louis XVI. Komplizierter sind die Kurven der Figuren beim „stürmischen Galan“, dem Amouretstück (1756) (Tafel VII), das auch nach einer Gruppe Kändlers komponiert ist (die, im Gegensinn gruppiert, psychisch viel gröber ist). Die sitzende Dame in etwas bedenklichem Negligé wehrt sich heftig schreiend gegen den zudringlichen, phantastisch gekleideten Kavalier, auf dessen Kopf der geflügelte Amor, der das Unheil angerichtet hat, mit dem Bogen losschlägt. Der fliegende Liebesgott hebt die naturalistische Note wieder auf und bringt in die Komposition die witzige Steigerung. Ähnlich ist seine vorsichtig warnende Rolle beim Fürwitzstück (1756), wo der amouröse Kavalier, am Boden liegend, neugierig hinter dem kubischen Brunnen vorguckt, an dem sich das Mädchen das Bein wäscht (Abb. 127). Beim „gestörten Schäfer“ schmiegt sich der Körper des Knaben in einen kecken Rocailleschnörkel, neben dem die ganz natürlich sitzende, neckische Schäferin mit beiden Händen das Xylophon bearbeitet. Stimmungsfaktor ist ein bemoster Obelisk, ein alltägliches Louis XVI.-Motiv, das aber die irrationalen Kurven stützt. Beim eifersüchtigen Kavalier, dem Visusstück (1761) ist zwischen der sitzenden Dame, die selig lächelnd ein Miniaturporträt betrachtet und dem eifersüchtig heranschleichenden, durch ein Lorgnon spähenden Alten ein verschnörkelter Rocaillepfeiler aufgestellt, auf dem sich ein Äffchen laust. Beim

127. Bustelli, Lauscher am Brunnen.
(Nach Hofmann, Geschichte der Porzellanfabrik Nymphenburg.)

128. Kirchmeyer, Diana.

großen Jagdaufsatz (1759) sind alle Figuren, ein Waldhornbläser mit Hunden, ein Kavalier, der einen Frischling aufbricht, und eine sitzende Dame in die Kurven eines aufgipfelnden Rocaillesockels verflochten. Die dekorative Verschmelzung ist nicht ohne Gewaltsamkeiten vor sich gegangen.

Bustelli hat auch große Plastik geformt. Es sind zwei 26 cm hohe Büsten (1761), köstliche, sachlich modellierte Kinderköpfchen, die sich neckisch die Zunge zeigen, auf Rocaillesockel (Abb. 126). Sie sind durch ähnliche Büsten Kändlers angeregt; aber im künstlerischem Wert überragen sie weit das Vorbild. Wie die Schultern die Bewegung mitmachen, die Verbindung mit dem Sockel, die großzügige Modellierung, das sind Vorzüge der Rokokoplastik Bustellis. Sie lassen es bedauern, daß sich Bustelli nicht an monumentale Aufgaben herangewagt hat. Das lebensgroße (0,45) Porträt des Grafen Sigismund Haimhausen (1761), des Vorstandes der Porzellanmanufaktur, ist eine der besten Porträtbüsten des 18. Jahrhunderts (Abb. 125). Man sieht es noch, daß der „nach dem Leben gemachten Porträtsfurm“, ein Naturabguß zugrunde liegt. Das Verfahren kannte man in Italien im Quattrocento, es kommt im 18. Jahrhundert vor (Schadow bei Goethe). Aber der Abguß war immer nur das Substrat und das imperialistische Barock-Schema, die lebendige, ruckartige Bewegung, die in den Locken nachklingt, die Verbindung von Büste und Sockel und der feine, überlegene Ausdruck sind Resultat der künstlerischen Arbeit. Die Wirkung ist noch durch die raffinierte Staffierung gesteigert, die das Fleisch unberührt läßt und durch den Kontrast des grellen Rot, des tiefen Schwarz und Gold die Lebendigkeit erhöht. Auch die Staffierer der Bustellifiguren gehören zu den Künstlern. Nirgends ist der künstlerische Geschmack so vollendet wie hier. Als ob die Genialität der Skulptur die Handwerker zu kongenialer Leistung mitgerissen hätte.

Mit Bustellis Nachfolger, Dominikus Auliczek, kommt auch die Münchener Porzellanplastik in das internationale Fahrwasser des Louis XVI. Eklektizismus. Seine Werke sind gewiß nicht unbedeutend; es sind Skulpturen ohne persönliche Note, glatte Lösungen im modernen Louis XVI.-Geschmack, Übertragungen der monumentalen Plastik in das Porzellan. Auliczek ist der Typus des Wanderkünstlers. (Autobiographie im Augsburger Monatliches Kunstblatt 1772). Er (geboren 1734 in Policzka, gestorben 1804 in München) hat in Wien bei Leutner gelernt. Um 1753 hat er, gleichzeitig mit Günther (vielleicht auch mit Bustelli) die Wiener Akademie besucht, war dann in Paris (1754), London (1755—56), in Rom. Hernach arbeitete er im Atelier von Gaetano Chiaveri, der seit 1750 wieder in Rom lebte, und ging dann 1762 nach München. Er wurde Inspektor der Porzellanfabrik (1774), Hofbildhauer (1775), aber 1797 pensioniert. Die Porzellanfiguren sind nur ein Teil seines Werkes. Wie Günther, Straub hat er für das Parterre des Nymphenburger Parkes überlebensgroße Götterfiguren geliefert, Jupiter und Juno (Modell 1770, ausgeführt 1772), Pluto und Proserpina (1776, vollendet 1778, diese nach Modellen Straubs, der den Auftrag unvollendet hinterlassen hatte), weiter die drei hübschen Puttengruppen mit den kurbayerischen Insignien (1776) vor dem Schlosse (jetzt erneuert). Es sind die formenreinen, mit sicherem Geschmack modellierten, sogar eleganten Gartenskulpturen, die in jedem anderen Park, in Frankreich oder Italien stehen könnten. Die Porzellanplastik von Auliczek ist rationalisiert, wenn der Bildhauer nicht Modelle von Bustelli überarbeitet. Aber nicht mehr, als die Figuren von E. Meyer oder Linck. Es sind auch die bekannt anti-

kischen Themen, Götterfiguren (16), wie Mars und Pallas, Vulkan und Venus, Bacchus und Ceres, Amphitrite und Flora, Flora und Äolus, Herkules und Omphale, die Weltteile und andere, anfangs auf Rocaillesockeln mit naturalischen Motiven, mit Putten, viel pompöser alles, als was Bustelli gemacht hat, bewegte Aktfiguren von größerem Format mit Attributen. Sie sind gewöhnlich in Paaren als Gegenstücke komponiert, die auch in Gruppen (als Personifikation der Jahreszeiten, der Elemente) zusammengestellt werden konnten. Die Einzelfiguren wurden auch durch landschaftliche Versatzstücke verknüpft und zu großen Tafelaufsätzen verarbeitet. So sind erhalten Flora und Amphitrite, Hatzstücke (Tierkämpfe) und Bildnisse in Relief, die von der Malerei inspiriert sind, aber samt und sonders lahm und unbeholfen sind. Gerade in dieser spielzeugmäßigen Zusammenstellung eigener und fremder Erfindungen zeigt sich die künstlerische Inferiorität. Die Modelle Bustellis sind erst nach seinem Tode von subalternen Hilfskräften zu neuen Kombinationen verwendet worden.

129. K. Linck, Bacchuskinder auf Ziegenbock. Mannheim, Museum.

Frankenthal

Die Frankenthaler Manufaktur wurde durch Paul Anton Hannong 1755 von Straßburg aus gegründet. Hannong hatte als Modelleur Johann Wilhelm Lang mitgenommen, der bis 1761 nachweisbar ist. Sein Gebiet war die bewegte, vollblütig schwere Genreplastik, die Figuren von Bauern, Gärtnern, Schäfern. Die Jäger zu Pferd mit Wild, die Allegorien und Götter. Gleichzeitig mit Lang war Johann Friedrich Lück (1758—64) tätig, der von Meißen gekommen war und später nach Meißen zurückkehrte. Er hat kräftig geformtes, etwas steifes Spielzeug modelliert, Chinesen, Liebespaare in Lauben, Gesellschaftsfiguren.

Die künstlerische Produktion begann erst in der Louis XVI.-Zeit mit Konrad Linck (1732—93). Er war Sohn eines Speyrer Bildhauers, hatte zuerst bei seinem Vater, wahrscheinlichauch bei Egell, gelernt, sich dann in Wien, Berlin, Potsdam weitergebildet. 1762 wurde er nach Frankenthal berufen. 1763 bekam er den Titel eines Hofbildhauers. Schon 1766 wurde er nach Mannheim versetzt, arbeitete aber weiter für die Porzellanfabrik. Er war neben Verschaffelt die wichtigste Kraft im pfälzischen Kunstleben der Spätzeit. 1789 wurde er zum Mitglied der Akademie und zum Professor ernannt. 1793 ist er in Mannheim gestorben. Will man seiner künstlerischen Leistung gerecht werden, dann muß man seine große Gartenplastik, seine Standbilder berücksichtigen. Die Lorbeeren hat er sich durch die monumentalen Skulpturen in Mannheim und Heidelberg und im Park von Schwetzingen erworben, von denen wir hier ausgehen wollen. Sie sind sehr mannigfaltig. Rein dekorative Arbeiten (Konsoltische von Greifen getragen im Badehaus in Schwetzingen, acht Louis XVI.- Urnen aus Bleiguß im Minerva-Hain, Vasen und Blumengehänge, Denksteine im südlichen Boskett) stehen neben Büsten, Kindergruppen, Tritonen (am Brunnen vor dem Minervatempel), Giebelreliefs (am Minervatempel Minerva als Beherrscherin der Künste), die auch im künstlerischen Wert wechseln und sogar unbedeutend werden, je mehr das Format wächst. Linck war ein durchaus lyrisches, zartes Temperament, dem für monumentalen Ernst die Begabung fehlte. Die reizvollsten Werke im Schwetzinger Park sind die neckischen Drolerien, wie die Bacchuskinder auf dem Ziegenbock und auch da zeigt nur das erhaltene Tonmodell (Mannheim, Museum, Abb. 129) Feinheit und Delikatesse, die in der Ausführung wieder verschwunden sind. Unzulänglich sind seine Hauptwerke, die zwei Standbilder auf der Heidelberger Neckarbrücke (1788 bzw. 1790). Wieder bringen die Modelle (Museum Heidelberg, Mannheim) reizvolle Einzelheiten in der formalen Durchbildung, die in der Ausführung fehlen. Für diese Monumentalskulptur reichte die künstlerische Kraft nicht aus. Nirgends sieht man so deutlich, daß jedes Gebiet besondere geistige Disziplin erfordert. — Der Eindruck ändert sich, wenn wir einen Blick auf seine farbige Porzellanplastik werfen. Er gibt Werke, die zu den besten dieser Art gehören, die man unmittelbar neben Figuren von Bustelli und Kändler stellen kann. Sie stammen meist aus der Frühzeit, als Linck noch unter fremdem Einfluß stand. Als Pfälzer war er für westliche Einflüsse disponiert. Sein persönlicher Stil hat sich unter dem Einfluß von Egell gebildet, an den die lustigen Faltenzipfel erinnern, er hat sich unter dem Eindruck der französischen Meister des Bildhauerateliers

130. K. Linck, Meleager und Atalante.
(Nach Schmidt, Das Porzellan.)

Friedrichs des Großen gefestigt. Von diesen übernahm er den akademischen Einschlag, die Formenglätte der geschmeidigen, schlanken Körper, die weichen Modulationen der Draperie, die gerade im kleinen Format zur Wirkung kommen. Von den Franzosen unterscheidet ihn jedoch die stärkere Individualisierung und mehr noch die Bewegung, die leichte, dekorative Verschmelzung von Figur und Umgebung. Auch in den Themen zeigt sich der Einfluß. Linck bevorzugt die Historie, die Louis XVI.-Antike in allegorischer Verkleidung. Die zwölf Monate, die neun Musen, die Jahreszeiten; auch reine Mythologie, Meleager und Atalante (Abb. 130), Boreas und Oreithya. Gruppen wie die Erziehung des Bacchus, die drei Grazien, wo die Wellen des Wolkensockels in den Modulationen der weiblichen Körper weiterklingen, sind köstliche Juwelen der frühen Louis XVI.-Plastik. In den Gruppen der Spätzeit, klassizistischen rührseligen Allegorien, „Die erhörten Wünsche der Pfalz“, „Die Trauer Mannheims“ weicht die leichte Grazie der antikischen Allüre, die Verschmelzung wird gelöst und in der Isolierung erstarrt die rhythmische Bewegung.

Nach Lincks Berufung hat 1767 der Bildhauer Karl Gottlieb Lück die Stelle des Modellmeisters in Frankenthal erhalten, wo er schon seit 1760 tätig war. Er stammt aus der Familie der Kleinplastiker Lück, war wahrscheinlich Sohn des Johann Christoph Ludwig Lück, mit dem er bis 1758 in Kopenhagen tätig war. In Frankenthal hat er sich so an Linck angeschlossen, daß es schwer ist, die Werke zu trennen. Er war ein fruchtbarer Meister. Sein Gebiet waren die Kleinfiguren, die Ausrufer, Handwerker, Musikanten, die Gesellschaftsfiguren, Jagdgruppen, dann die Chinesen in vielfigurigen Gruppen, mit ausgebauter Staffage, die Chinesenhäuser. Die leichte Eleganz eines Linck erreicht er nicht. Aber er hat Witz und ist unterhaltend. Er legt mehr Wert auf den Inhalt als auf die Form und den Stoff borgt er gern von anderen. Der hübschen Gruppe „die gute Mutter“ liegt ein Stich nach Greuze zugrunde. In der Spätzeit (seit 1770) haben Simon Feilner, der schon in Höchst und Fürstenberg (seit 1753) tätig gewesen war und Adam Bauer (seit 1775), der Lehrer Danneckers, die plastische Produktion fortgesetzt. Künstlerische Werte wurden erst wieder geschaffen, als Melchior als Modellmeister die Leitung des Bildhauerateliers übernahm.

Johann Peter Melchior (geb. zu Lindorf bei Berg 1742, gest. in Nymphenburg 1825) hat den Schritt vom Louis XVI. zum reinen Klassizismus getan. Er bedeutet ebensoviel in der großen Skulptur wie in der Porzellanplastik. Er hat sich auch als Theoretiker (das charakterisiert wieder den Louis XVI.-Künstler), einen Namen gemacht. Wenn wir hier seine Gesamtwerke überblicken, so hat das seinen Grund darin, daß der Schwerpunkt seiner künstlerischen Produktion doch in seinen Anfängen liegt, daß gerade die Porzellanplastik Werke aufzuweisen hat, die dauern werden. Er hat in Aachen bei einem Bildhauer Boos gelernt, war dann in rheinischen Städten tätig und hatte sich etwa 1765 in Mainz niedergelassen. Die Regsamkeit auf künstlerischem Gebiet der alten Bischofstadt hat ihn angezogen. Die Louis XVI.-Skulptur in Mainz, die Werke der Pfaff, Junker, sind dann für ihn die eigentliche Hochschule künstlerischen Schaffens geworden. Der Ruf einer naturhaften Begabung muß Melchior vorausgegangen sein. Bald erhielt er große Aufträge. Zuerst eine mehr dekorative Nebenarbeit, aus der Melchior ein ungemein reizvolles Werk selbständiger Monumentalskulptur gemacht hat.

Das Denkmal des Kurfürsten Emmerich Joseph für die Zuschauertribüne der Reitschule in Mainz (um 1770, jetzt Museum) (Abb. 131). Auf einem Wolkenballen ein Ovalmedaillon mit dem Porträt des Kurfürsten, von dem ein Putto die Draperie wegzieht. Ein zweiter Putto hält eine Schriftrolle. Die Motive sind noch die Requisiten der

späten, dekorativen Rokokoskulptur. Aber die Form ist neu. Schon der reguläre Umriß des gleichschenkligen Dreiecks spricht deutlich, daß die Absicht auf neue Wirkung ausgeht, daß die Wende zum Klassizismus begonnen hat. Innerhalb der strengen Gesamtform bringen die absichtlichen Unsymmetrien in der Stellung der Putten die gewollte Leichtigkeit und Grazie; aber die Verschmelzung der Komponenten ist gelöst, die Einzelfigur hat Eigenwert bekommen und gerade in der feinen Durchbildung der drallen Kinderkörper und des Porträts beruht der künstlerische Wert des Denkmals.

131. J. P. Melchior, Denkmal für den Kurfürsten Emmerich Joseph. Mainz, Museum.

Es scheint, daß Melchior von Natur eine bestimmte Seite künstlerischen Empfindens besonders ausgeprägt war, die ihn an sich bald dem Rokoko entfremdete. Es ist der Sinn für das Organische, das Gesetzmäßige, dann die Freude am Detail, die von einer neuen Einsicht in die natürlichen Gegebenheiten diktiert ist. Man sieht diese Eigenart schon am Buchsbaumkruzifix von 1768 (im Kunstgewerbemuseum in Frankfurt), man sieht sie an den großen Denkmälern für den Dompropst Karl Emmerich Franz von Breidbach-Bürresheim und am Denkmal des Domdekans G. Adam von Fechenbach im Mainzer Dom, wo das Schema des Aufbaues sich älteren Vorbildern anschließt, aber die Einzelform in ihrer Klarheit und Eindringlichkeit sich dem Rahmen nicht mehr fügen will. In der Porträtfigur, im Laokoonkopf des Chronos, in der ikonographisch selbständigen Bildung der Dreifaltigkeit, die eher an eine Darstellung von Aeneas und Anchises erinnert (der nackte Gott Sohn kniet zu Füßen des Zeus Gott Vater), ist die Lösung der malerischen Symbiose schon durchgeführt.

Seit etwa 1767 war der junge Melchior als Modellmeister für Höchst engagiert. 1770 wurde er zum Hofbildhauer ernannt, nachdem man vergeblich versucht hatte, ihn nach Berlin zu ziehen. Es kommen Jahre ungemein fruchtbarer Tätigkeit. Aber auch in der Porzellanplastik kündet schon die Stoffwahl den Beginn einer neuen Zeit an. Von den alten Themen bleibt nur das Gesellschaftsstück, meist in Form von Gruppen sentimentalen, moralisierenden, auch satyrischen Inhaltes. Der lehrhaft-satyrische Zug geht durch die Louis XVI.-Zeit. Die amourösen Pikanterien verschwinden in der Zeit, in der Greuze seine Sittenbilder malte. Der sentimentale Ernst und die Lehrhaftigkeit sind Mode geworden. Figuren in moderner Tracht, Kinder, die „nach der Natur“ gezeichnet sind, Knaben und Mädchen, die von Sèvres Vorbildern angeregt sind, dann die Ausrufer in neuer Realistik, und für den Anfang noch die Chinoiserien sind die Inhalte. Immer mehr überwiegt die Antike und als neue Gattung das Porträt, das dem Bedürfnis nach Sachlichkeit am meisten entgegenkam.

Von bekannten Zeitgenossen hat Melchior damals Goethe porträtiert (mit der Inschrift: Der Verfasser der Leiden des jungen Werthers, durch seinen Freund Melchior 1775 nach dem Leben gearbeitet). Das Porträt hat er später (1779) in klassizistisch strenger Form neu redigiert. Weiter Goethes Eltern, Bildhauer Pfaff, Frau Pfaff und den Mainzer Kurfürsten. Nach den staffierten Exemplaren wird das matte Biskuit das eigentliche Material, weil es an den Marmor erinnert und der antikischen Tendenz entgegenkommt. Für die Form sind Münzen vorbildlich gewesen. Das Brustbild in scharfer Seitenansicht steht auf dem neutralen Grund, der durch Punktierung leicht getönt sein kann. Die Klarheit der Form ringt sich auch in der Porzellangruppe zu neuem Ausdruck durch. Es ist merkwürdig, daß schon in den ersten Arbeiten, etwa der Gruppe des

132. J. P. Melchior, Amor und Hund. (Tonrelief), Mannheim, Museum.

„chinesischen Kaisers", trotz thematischer Berührung mit Werken der Vorgänger (Lorenz Russinger) eine andere Grundstimmung zum Durchbruch kommt, daß eine neue Sachlichkeit den Figuren einen bestimmten Platz auf einem übersehbaren Podium anweist. Die Konsequenz dieser Anschauung ist die marionettenhafte, panoramatische, rein sachliche, gruppierende Nebeneinanderstellung von Figuren (auf diesem Prinzip ist die satyrische Gruppe der „hohen Frisur" aufgebaut, auch noch die große Kreuzigung von 1775 in Frankfurt), oder die Unterordnung unter einen einfachen Umriß, die klassische Gruppe. Sie hat im Laufe der Zeit den Sieg davongetragen. Zunächst bleiben noch die frischen Ungebundenheiten der Übergangszeit. Auch die Antike ist mit den freien Augen des produktiven Künstlers gesehen, dem die streng antike Form noch gleichgültig ist. Die schreitende Venus mit dem Knaben und die liegende Göttin (Abb. 133) gehören zu den lebendigsten Interpretationen eines antiken Themas aus dem 18. Jahrhundert.

Nach der Berufung nach Frankenthal (1779) hat Melchior die Arbeit für die Porzellanfabrik fortgesetzt. Mit raschen Schritten vollzog sich der Übergang zum klassizistischen Porzellan. Die Farbe verschwindet, allmählich überwiegt die weiße, glasierte Gruppe, dann das Biskuit. Der Themenkreis verengert sich. Die Genreplastik erhält den antikischen Beigeschmack der sentimentalen Idylle, den man noch mit Versen aus Geßner und seinen Zeitgenossen verdeutlichen könnte. Selbst in die Exotik wird das antikische Motiv hereingetragen (Chinesenfamilie von 1785). Schließlich bleiben die reine Antike und die Allegorie im antikischen Gewande. Daneben noch das Porträt. (Bildnisse von Kurfürst Karl Theodor, Markgräfin Sophie Karoline von Brandenburg-Kulmbach, Freiherr von Dalberg.) Eigentlich war nun der Porzellanplastik die Lebensbedingung abgesprochen. Die eigene Form hatte sie verloren; für den Künstler war es bei diesen Themen ganz gleichgültig, ob das Substrat Alabaster, Gips oder Porzellan war. Die Porzellanplastik war ein Ableger der Kleinplastik geworden. Daß man in der Spätzeit nach dem Vorbild von Wedgewood sogar Bronze in Porzellan imitierte, ist nur eine Folge dieses Prozesses.

In den Figuren der Clio (um 1790 angeblich als letzte Arbeit Melchiors in Frankenthal entstanden) ist der Klassizismus schon in seiner reinen Form ausgeprägt. Sehr weich in der Linie, graziös in der Einzelform ist die Apotheose des Kurfürsten Karl Theodor in Biskuit (1792). In den Spätjahren, als der Betrieb der Porzellanfabrik durch die politische Situation gefährdet und schließlich aufgelöst wurde, hat sich Melchior auch wieder der Großplastik zugewendet. Eine Sandsteinfigur des hl. Johann Nepomuk ist 1784 entstanden (Frankenthal, Speyerer Tor). Auch kleine Marmorfiguren, wie der liegende Amor im Nationalmuseum in München, gehören in diese Zeit (um 1790). Während der Kriege zog Melchior nach Mannheim (1793), dann nach Nürnberg, von wo er 1795 nach Nymphenburg berufen wurde. Die Werke seiner Nymphenburger Zeit (bis zu seinem Tode 1825) gehören nicht mehr in den Rahmen dieses Buches.

133. J. P. Melchior, Liegende Göttin (Tonmodell). Mainz, Museum.

134. W. Beyer, Spinettspielerin.
(Nach Christ, Ludwigsburger Porzellanfiguren.)

135. J. J. Louis, Blaumeisen.
(Nach Christ.)

Es sind in der Hauptsache Bildnisse des Königs und seiner Familie, bekannter Zeitgenossen, unter denen auch Napoleon, Montgelas, Dillis erscheinen.

Ludwigsburg

Ludwigsburg wurde erst 1758 gegründet, am Ausgang der Rokokozeit. Es steht von Anfang an in der figürlichen Plastik auf einem hohen Niveau.

Der Modelleur des Apolloleuchters (vielleicht Johann Göz) ist ein feiner Künstler, der sich am Manierismus französischer Vorbilder gebildet hat und in zierlich modellierten, ängstlich bewegten Figuren sein Können beweist. Sein schönstes Werk, die zwei Leuchter mit den Figuren von Apollo und Diana, zeigen Anlehnung an Bronzevorbilder. Von Johann Jakob Louis (geb. 1703, Bossierer 1762—72) gibt es Gesellschaftsstücke, wie die Dame am Spinett, Genrefiguren (Türke mit Pferd) und Tierstücke. Von diesen sind einige, wie der Hirsch im Kampf mit den Hunden und die ganz japanisch anmutenden, kecken Blaumeisen (Abb. 135) Meisterwerke der Tierplastik nicht nur des 18. Jahrhunderts. Domenico Ferretti werden einige, etwas akademisch verallgemeinerte Mythologien, zugeschrieben, von denen die Gruppe Venus und Vulkan die beste ist. Die Blütezeit der Ludwigsburger Porzellanplastik ist mit dem Namen des Wilhelm Beyer (1725—1806) verknüpft. Beyer gehört zu den führenden und einflußreichsten Bildhauern der Spätzeit (Abb. 134). (Die biographische Orientierung und die Übersicht über seine Werke muß man S. 46 suchen.)

Gleichzeitig mit Beyer hat Joseph Weinmüller (1743—1812, vgl. S. 92) Modelle für die Manufaktur geschaffen, die noch stärker klassizistisch, sogar direkt der Antike nachgebildet sind. Einige, wie die Omphale und die Priesterin, sind im Park von Schönbrunn als große Figuren ausgeführt. In den Figuren des Pierre François Lejeune, Johann Heinrich Schmidt, Johann Heinrich Dannecker und Philipp Jakob Scheffauer ist der Übergang zum Klassizismus strenger Observanz schrittweise vollzogen worden.

Wien

Aus dem reichen Vorrat der frühen Wiener Porzellanplastik, die seit 1744 kaiserliche Anstalt war, beginnt man allmählich das Werk zweier Meister herauszulösen. Johann Joseph Niedermeyer, der von 1747 bis zu seinem Tode 1784 Modellmeister war, scheint der weniger bedeutende gewesen zu sein. Signiert hat er nur unselbständige, ganz frühe, mythologische Gruppen nach Giovanni da Bologna, die vor 1749 entstanden sind. Die puppenhaften Trachtenfiguren, Verkäufer, Theaterfiguren, sind reizvolle Produkte handwerksgerechter Routine. Viel feiner

136. A. Grassi, Der Handkuß.
(Nach Falke, Deutsche Porzellanfiguren.)

sind eine kleine Gruppe von Modefiguren und Kanapeegruppen, die meist ohne Sockel gegeben sind, im Anschluß an französische Vorbilder, Watteau und Liotard. Sie sind elegant, sogar überlegen, wie die Figuren von Bustelli. Falke hat mit guten Gründen für diese Figuren den Bossierer Leopold Dannhauser vorgeschlagen, der von etwa 1762 an bis 1784 bei der Manufaktur war. Auf sicherem Boden stehen wir erst in der Spätzeit.

Anton Grassi (1755—1808) ist wieder eine künstlerische Parallele zu Melchior, mehr noch zu Acier in Meißen, mit dem ihn die Modernität verbindet. Seine Gruppen sind Exponenten der Wertherzeit. Er ist in Wien 1755 geboren, hat die Akademie besucht und sechs Jahre bei Messerschmidt gelernt. Die Keime strenger Gesinnung, die neue Sachlichkeit hat er schon bei seinem Lehrer aufgenommen. Er kam dann zu Beyer, der ihn in die weltmännische Moderne einführte und zum Louis XVI.-Klassizismus hinüberzog. Er arbeitete bei der Ausstattung des Schönbrunner Parkes mit, ging nachher zu Hagenauer. 1778 wurde er bei der Manufaktur angestellt. 1784 wurde er Modellmeister und 1790 sogar Mitglied der Akademie, Leiter der Malerklasse. Seine schönsten Werke gehören der frühen Zeit an. Es sind Gesellschaftsstücke, die bekannten Rokokothemen aber mit neuem Realismus durchgeführt; sie sind sachlich gesehen, ohne bestimmte Tendenz, nicht mehr erotischen Inhalts, eher lehrhaft nach Art der Sittenbilder eines Greuze und mit dem vornehmen weltmännischen Geschmack der verfeinerten Kultur dargestellt, den englische Stiche vermittelten. Sie sind charakteristisch für die Louis XVI.-Kultur des Wiener Kaiserhofes. (Der Einfluß englischer Kunst und Kultur hat in der Zeit des frühen Klassizismus die Wellen bis nach Wien geschlagen. Wir wissen, daß das Wiener Mobiliar von der neuen Strömung beeinflußt ist, daß im Bildnis das englische Vorbild maßgebend wurde, daß auch das Miniaturporträt davon berührt wurde.) Voran stehen Porträts der höfischen Gesellschaft, (Biskuitstücke) der Kaiserin Maria Theresia und des Kaisers Joseph II. (Florenz), beide sitzend, in bequemer Haltung, durch die der gesuchte Kontrapost Beyers kaum mehr durchblickt, auf Felsensockel neben Postamenten. Die Zeittracht ist genau durchgeführt. Dann wechseln reine Trachtenstücke, die vielleicht noch einen allegorischen Inhalt haben und durch die Kostüme eine Jahreszeit symbolisieren, mit Idyllen (wie „die polnische Familie", die Frau mit dem Knaben, der nach Trauben greift), Genreszenen (wie die Atelierszene, wo ein Maler eine Dame porträtiert), mit größeren Porträtgruppen (einer figurenreichen Verlobung, angeblich die Verlobung der Herzogin Christine mit Herzog Albert von Sachsen [bei Fürst Kinsky], eine Familienszene, angeblich Herzog Leopold mit seiner Gemahlin und vier Kindern) und einfache Sittenbilder (wie ein Herr küßt einer Dame die Hand, Abb. 136). Die Figuren tragen penibel durchgeführte Zeittracht, so daß sie fast als Quellen für die Kostümkunde dienen können. Die Bewegungen gelassen, wirklich kultiviert, die Gebärden zurückhaltend, einfach, wie man sie bei englischen Porträtisten sehen konnte. Seit der Reise nach Italien 1792, von der Grassi Stiche nach Raffael nach der Antike, Vorlagen von Piranesi und große Bände mit Detailaufnahmen, fleißige Studien architektonischer und ornamentaler Einzelheiten, Möbel, Leuchter, Maße, Geräte mitbrachte, beginnt eine neue Periode im Schaffen des Künstlers: Die Periode des strengen Klassizismus, die nicht mehr zu unserem Thema gehört.

* * *

Eine kurze Zusammenfassung soll zum Schlusse die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge herausheben, die im Interesse der landschaftlichen Übersicht zerrissen wurden, und

damit als Überleitung zum folgenden Schlußabschnitt dienen. Es ist schon öfters erwähnt, daß die große Periode von etwa 1725—80 nicht einheitlich ist, und daß sie sich in zwei Abschnitte gliedert, die man in der Geschichte der deutschen Architektur und des Kunstgewerbes beibehalten hat, die wir in der Malerei wieder trennen werden. In der Geschichte der Plastik sind die Grenzen stärker verwischt.

Die Kunst Donners, der das Rokoko einleitet, ist eine Fortsetzung des höfischen Barock der Schlüterzeit. Eine Fortsetzung mit neuen Mitteln. Sie ist klarer, beruhigt, erdennäher. So, wie die Architektur des Rokoko, die repräsentativ ist, und zugleich die feine Wohnlichkeit will (Cuvilliés, Knobelsdorff). Eigenschaft des Rokoko ist die Sinnlichkeit, die Farbigkeit, die Weltlichkeit, die auch auf die kirchliche Kunst abfärbt, die Äußerlichkeit und Oberflächlichkeit. Auch die Antike dient als Quelle neuer, gehaltener Sinnlichkeit und als Mittel der Verfeinerung. Vom höfischen Barock trennt diese Periode der Maßstab. Absicht ist nicht mehr die Monumentalität. Die Kleinplastik gewinnt sogar wieder ungeahnte Bedeutung im Porzellan (Kändler, Bustelli). Auflösung und Synthese werden mit feineren, dekorativen Mitteln ausgebaut. Die Verschmelzung der Kunstgattungen aber löst sich. Zum erstenmal in der Geschichte der deutschen Kunst tritt jetzt Wien in den Vordergrund (Donner und seine Schule), und wie in der Architektur orientieren sich nach der Kunst der Kaiserstadt die süddeutschen Stämme (Straub, J. W. Auvera, in weiterem Abstand die volkstümlichen Meister wie Deutschmann). In den übrigen süddeutschen Provinzen bleibt der Barock italienischer Färbung die Grundlage (J. M. Feichtmayr, J. A. Feuchtmayer, Christian, Diez, Stammel). Der Westen richtet die Augen nach Frankreich (Egell, Wenzinger), auch der Norden, der auf dem einheimischen, höfischen Barock weiterbaut (Glume, Knöffler).

Die letzte Periode des Spätbarock, das Louis XVI., bringt wieder einen Höhepunkt deutscher Skulptur, wie die letzte Periode der Gotik. Während in anderen Ländern die Hände ermatten, gibt Deutschland da, wo die neuen Strömungen der Stammesanlage entgegenkommen (Bayern, Franken, Schwaben), aus vollem Reichtum das Beste. Wieder tritt die religiöse, verinnerlichte Kunst in den Vordergrund; aber mit einem besonderen, sentimentalen Akzent. Wieder wird trotz der rationalen Tendenz des Zeitstiles das Irrationale betont, im Inhalt wie in der Form. Volkstümliche und höfische Richtung gehen hier ineinander auf (Günther, Jorhan, Dürr, Wieland). Schon beginnt in der Skulptur eine interne Retrospektive. Günther lehnt sich an Asam an; in der höfischen Kunst gewinnt die Antike neue Bedeutung.

Der betonte Anschluß an die Antike, an die Klassik überhaupt im Louis XVI. (Wagner, Hagenauer, Dorfmeister, Merville, Beyer, Auliczek, Melchior), die verstärkte Diesseitigkeit, die in einer neuen Hingabe an die Wirklichkeit im Naturalismus endet (Messerschmidt; in der volkstümlich religiösen Kunst Nissl; in Frankreich ist Houdon die Parallele), schließlich die besondere Note der Aufklärungszeit, die sentimentale Romantik einer bürgerlichen, moralisierenden Reaktion, die auch in die Plastik übergreift (Grassi, Linck, Melchior), leiten unmittelbar zu einer neuen Zeit über. Die negativen Vorzeichen der Ermattung werden immer deutlicher, die barocke Bewegung beruhigt sich, die barocke Synthese löst sich; der Klassizismus hat begonnen.

Klassizismus

Der letzte Abschnitt unserer Übersicht über die deutsche Skulptur des 18. Jahrhunderts will nichts anderes sein, als ein kurzer Epilog. Im Rahmen des Themas kann nur der Anfang einer Bewegung geschildert werden, deren Höhepunkt jenseits der Jahrhundertgrenze liegt. Wir legen

hier den Schnitt der Disposition anders, wie in der Malerei, wir ziehen spätes Louis XVI. und frühen Klassizismus zusammen und gewinnen so einen Abschnitt: Ausklang des Barock. Für unser Thema ist es wichtiger zu zeigen, wie die barocke Welle verebbt ist, wie die Bewegung, die seit zwei Jahrhunderten dem künstlerischen Leben des Abendlandes den Atem gegeben hatte, zum Stillstand gekommen ist. Es ist nicht richtig, daß der „Zusammenbruch" des Barock von einer Leere abgelöst wurde, daß der Klassizismus eine „radikale Verneinung" der Vergangenheit bedeute. Die neue Kunst hat an Problemen weiter gebaut, die schon die letzte Generation des Spätbarock aufgegriffen hatte. Die „Reaktion", die schon längst da war, hat erst im Gefolge einer gleichgerichteten geistigen Revolution, einer Umwälzung auf ästhetischem, ethischem und politischem Gebiet, ungeahnte Schlagkraft erhalten.

Die Umwälzungen auf politischem Gebiet haben den Unterbau des Barock untergraben. Die Schwächung des Absolutismus endete mit dem Zusammenbruch des alten feudalen Systems, mit der Auflösung der alten Gesellschaft und, als andere Seite der Wage, mit dem Aufstieg des dritten Standes. Die französische Revolution am Jahrhundertende ist der katastrophale Schlußpunkt einer Bewegung, die der Aufklärungszeit den Namen gegeben hatte. Die Folgen für die äußeren Lebensbedingungen der Kunst sind einschneidend. Die Kunst, die bis jetzt dem Absolutismus hörig gewesen war, wird aus ihrer dienenden Stellung entlassen, sie wird selbständig. Die Künstler erhalten ihre gesellschaftliche Stellung nicht mehr als Hofbeamte, wenn auch der Titel erhalten bleibt (auch Schadow und Dannecker sind noch Hofbildhauer gewesen), sondern als begnadete Träger einer genialen Veranlagung. Ihre Schöpfungen sind nicht mehr dekorative Attrappen im Dienste des Gottesgnadentums. Der Zweck der künstlerischen Tätigkeit ist nicht mehr die Steigerung der Machtidee. Das Kunstwerk hat den Wert in sich selbst als Ausdruck einer neuen Idealität, einer neuen Menschlichkeit, der Humanität. Für Deutschland, wo der Dualismus von höfischer und volkstümlicher Kunst im 18. Jahrhundert sich nie ganz verloren hatte, war von unheilvoller Folge die weitere Konsequenz der Aufklärung, die Vernichtung der weltlichen Macht der geistlichen Fürsten und die Aufhebung der Klöster. Die Kirche hat jetzt ihre Rolle als der größte Mäzen im Reiche, als der wichtigste Vermittler zwischen dem gewachsenen Kunstbetrieb und dem freien Künstlertum, ausgespielt. Die materielle Verarmung durch die politischen Umwälzungen, durch die Kriege, tut ein Übriges, um den Boden für die Kunst zu verhärten. Die Folge ist nichts weniger, als das Verschwinden der Stammeskunst, die bisher den Reichtum der deutschen Kunst bedingt hatte. Die Quellen volkstümlicher Ursprünglichkeit, die immer wieder über das zünftige Kunsthandwerk in die große Kunst einströmten, werden verschüttet. Die provinziellen Zentralen gehen ein und die Stätten der Akademien ziehen alle Kräfte an sich. In Deutschland kann man im Zeitalter des Klassizismus nur mehr vier Städte als Zentralen bezeichnen, Berlin, Wien, München, Stuttgart.

Es ist schon öfters betont worden, daß es nur wissenschaftliche Abstraktion erlaubt, eine Periode der Kunst mit einem Stilbegriff zu charakterisieren, daß immer Strömung und Gegenströmung nebeneinander laufen. Auch in Deutschland, vor allem im nördlichen Deutschland, hatte der Widerstand gegen die Auflösung des Rokoko mit dem Entstehen des Stiles eingesetzt. Diese Linie des Widerstandes, die von Donner über Oeser bis Mengs führt, wird mit jeder Generation deutlicher. Die natürliche Antwort auf den Formenlärm und die Formenbewegtheit liegt schon in der Empfindsamkeit, der Beruhigung des Louis XVI. Darüber wird die Einleitung zur Louis XVI.-Malerei Genaueres bringen. Selbst die führenden Bildhauer des Rokoko in Süddeutschland sind am Schlusse in die Bahn der Reaktion eingeschwenkt. Von Mengs wird dann die Reaktion zu einem praktischen System des eklektischen Klassizismus ausgebaut;

die Wahl der Vorbilder wird geregelt. Auch darübei wird die Abteilung Malerei Näheres bringen.

Die Reaktion wird weiterhin begleitet und getragen vom Impuls der Theorie, die jetzt (beim literarischen Volk der Deutschen ist das selbstverständlich) ungeahnten Einfluß auf das künstlerische Leben gewinnt. Zuerst wird sie auf architektonischem Gebiet faßbar.

Schon 1742, vor dem Höhepunkt der letzten Welle, hat ein Ungenannter im „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste" den Kampf gegen die Extravaganzen der „Augsburger Mode", das süddeutsche Rokoko, begonnen. 1745 hat der Blondelschüler Krubsacius in Dresden die unvernünftige Dekoration des Rokoko, das „Grillen- und Muschelwerk" mit der beißenden Lauge einer scharfen Satire begossen und auf die alleinseligmachenden Regeln der klassischen Baukunst hingewiesen. Gleichzeitig hat in Göttingen der Bauinspektor Penther in seiner bürgerlichen Baukunst 1746 das Vorbild der „natürlichen und beständigen" Bauart der alten Griechen und Römer in den Vordergrund gerückt. Durch den Einfluß der westlichen Architektur wurde die Strömung genährt. Die Forderung einer Abkehr vom „verderbten Geschmack" war schon laut geworden, bevor ihr ein philosophischer Kopf wie Winckelmann in seiner Erstlingsschrift, den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" 1745 eine feste und fesselnde Formulierung gab.

Winckelmann hat das Übergewicht der Laien im Gebiet der Kunsttheorie begründet. Bisher war sie mehr Sache der Künstler gewesen. Es beginnt der unheilvolle Anspruch der gedanklichen Konstruktion, im internen Betrieb der Kunst mitzureden. Die Übermacht der deutschen Literatur des Klassizismus hat der Theorie eine Allgemeingültigkeit, die Formulierung durch den Mund der Geistesheroen hat ihrer Lehre die Schlagkraft gegeben. Lessing und Goethe haben die Theorie dem Künstler ganz entrissen und in das allgemeine Bildungssystem eingegliedert. Von da ab hat die klassizistische Schulweisheit die Unbefangenheit untergraben, den Sinn der Empfangenden in den Bildungsjahren bis in unsere Tage in einseitige Bahn gelenkt. Die Vermittlung an die Künstler, die Popularisierung der Ideen wird Aufgabe der akademischen Lehre. Die Akademien, die in der zweiten Jahrhunderthälfte an verschiedenen Orten entstanden waren, beanspruchen jetzt den Rang der wahren Kunstzentralen.

Das Aufblühen der Akademien ist von der Kunstanschauung des Klassizismus gefördert worden, für den die Kunst weniger auf Gefühl und Unmittelbarkeit, als auf Lernbarkeit beruhte. Wie schon der Name erklärt, bezeichnen wir mit dem Wort Klassizismus eine Kunst, die nicht ursprünglich ist, nicht aus Eigenem schöpft, sondern eine Kunst aus zweiter Hand, die sich nach einem klassischen Vorbild richtet. Mit der dogmatischen Festlegung der idealen Muster beginnt er. Dieses Vorbild hat nach dem Zeitgeschmack gewechselt. Für Mengs und die ältere eklektische Generation des Louis XVI. ist es noch die klassische Kunst schlechthin, die Antike und die italienische Renaissance. Aber mit Einschränkungen, die bezeichnend sind für den Geschmack der Louis XVI.-Zeit, die ihre sentimentalen Ideale, die gefällige Anmut und Zärtlichkeit in der alten Kunst sucht. In der Kunst dieser Generation zittert immer noch die Bewegung des Barock nach. Winckelmann hat das Primat der Antike begründet, allerdings auch der falsch verstandenen und barocken Antike, die dem Empfinden seiner Zeit entgegenkam, deren Auge an die optischen Reize gewöhnt war. Die Spätzeit ist einseitiger. Der Hinweis auf Vorbilder ist Ausfluß des speziellen Gedankens des Klassizismus, daß die Kunst lehrbar und daß die Einsicht in die wissenschaftlichen Bedingungen des Faches für den Künstler unentbehrlich sei. Er ist das äußerliche Dokument für einen tieferen Sinn, für eine neue Anschauung vom Wesen der Kunst. Sie ist aus dem Kampf gegen die Subjektivität, gegen die Willkür, die Zufälligkeit des Barock erwachsen. Es ist der Glaube, daß die Schönheit und Vollkommenheit auf Ordnung und Gesetzmäßigkeit beruhen, daß die Ordnung rationell zu begründen sei, und daß der Weg zur Gesetzmäßigkeit an den großen Vorbildern gefunden werden könne. Die Abkehr vom Irrationalen,

vom Malerischen, vom Räumlichen, Hintergründigen, von der Unruhe und Bewegtheit des Barock, bringt ein neues Ideal im Rationalen, Faßbaren, Beruhigten und Klaren. Die romantische Sehnsucht nach dem Einfachen, Gesunden, Natürlichen, die Rousseau in die Generation der Aufklärungszeit geworfen hatte, mündet hier, in der Skulptur des Klassizismus, in der Sehnsucht nach dem Einfachen, Sachlichen, nach dem Logischen, Gesetzmäßigen und deshalb Natürlichen. Das Thema der Kunst wird die menschliche Gestalt, losgelöst aus allem malerischen, räumlichen Zusammenhang, isoliert durch den Umriß, bedeutend durch die Idee, den Inhalt. In der Malerei dringt der Wandel der Gesinnung noch mehr in die Tiefe und Breite.

Trotz der radikalen Erneuerung auf ethischem, sozialem, politischem Gebiet hat die Kunst in langsamen Etappen den Weg zum neuen, vorgezeichneten Ziel gefunden. Die Frühzeit, und nur diese berührt unser Thema, ist noch immer durch den Naturalismus mit dem Louis XVI. verbunden. Auch die Antike ist ihr ein Wegweiser zur Natürlichkeit. Winckelmann betont in seiner Erstlingsschrift (seinem seelenreichsten Buch, wie Herder sagt), daß die Nachahmung der Antike der sichere Weg sei zur Nachahmung der Natur. (Der Gedanke findet sich auch bei Diderot.) Nicht lange, und auch dieser Naturalismus wird als das „Gemein-Natürliche" (Schadow) verpönt. Erst der reife Klassizismus will die Steigerung über das Menschliche hinaus im idealen, allgemein gültigen Typus. Er sucht heroische Ideale. Er wendet sich dem „großen Kräftigen, zugleich aber auch Naiven" zu, sagt Goethe in Winckelmann. (Der Ausdruck naiv ist im Sinne dieser bewußten Zeit als das Einfache zu verstehen.)

Zunächst ist auch die formale Erneuerung ein Kampf gegen die dekorative Leerheit. Die Arbeit des Künstlers an sich erhält schon eine neue ethische Wertung, auch als Arbeit neue Würde. Das frische Hinsetzen der Gedanken im Barock erscheint als unfertige Improvisation; das wertvolle Kunstwerk muß in langen Studien vorbereitet, die Arbeit muß fertig, vollendet sein. Gegenüber dem geistreich Pointierten, Übertriebenen bevorzugt der Klassizismus die solide Klarheit, gegenüber dem ekstatischen Überschwang des Gefühls, das in der Einzelfigur mit bewegten, nach Winckelmanns Ausdruck von einem frechen Feuer begleiteten Stellungen und Handlungen sich äußert, will er Ruhe, Einfachheit und Gesetzmäßigkeit. Die Kurven werden beruhigt, die Glieder im klassischen Kontrapost geordnet, die Verteilung von Stütze und Last führt wieder zur Trennung von Stand- und Spielbein. Die Attribute sind nicht mehr passive Beigaben, sondern Motive der künstlerischen Komposition. Die gesetzmäßige Schönheit des menschlichen Körpers ist Ziel. Sie wird gesucht in den Proportionen, in der Reinheit des Umrisses, in der Absetzung der Flächen, in der Betonung der Hauptansicht, kurz in der Vermeidung des Zufälligen und des malerisch Komplizierten. Die Raumekstasen verschwinden. Das Räumliche hat im plastischen Aufbau nur soweit Berechtigung, als es zur plastischen Organisation notwendig ist, und ein Endpunkt dieser Entwicklung ist die strenge Bindung im architektonischen Rahmen, die Anordnung im Relief. Die räumliche Synthese wird gelöst. Die Gattungen der Kunst werden wieder selbständig. Malerei, Skulptur und Architektur, die im Barock sich gegenseitig genährt hatten, werden getrennt. Die volkstümliche, bemalte Schnitzerei ist der neuen Ästhetik ein Greuel. Idealer Stoff ist die farblose, weiße Masse.

Jede Wertung eines Stiles ist eine Angelegenheit der Perspektive. Sie wechselt nach dem Standpunkt des Beschauers. Der Erkenntnis des Klassizismus waren die letzten Perioden der Kunst nicht günstig. Nur die Architektur hat sich zur Geltung bringen können. Es scheint, daß unter der heutigen Ära einer beginnenden strengeren Stilistik eine neue Periode der Wertung anfängt. Man mag es als Verlust empfinden, daß mit der Vernichtung der dekorativen Vitalität des Barock auch soviel an Schöpferischem und Nationalem untergehen mußte. Nur

ist zu bedenken, daß dieser Verlust ein freiwilliger Verzicht war, der unvermeidlich war, weil man den Wert des Kunstwerkes in der Vertiefung des Inhaltes, in der geistigen, ethischen, moralischen Bedeutsamkeit suchte. Dem Verlust stehen neue Werte auf anderen Gebieten entgegen, die wir sehen, wenn wir den Klassizismus in seiner Totalität überblicken und alle Gebiete der Kunst, auch Literatur und Musik, in den Kreis ziehen. Wie jede Stilperiode hat auch der Klassizismus seine ewigen Werte geprägt. Sie haben in Deutschland ihren idealen Ausdruck in der Dichtung gefunden, in der apollinischen Hoheit Goethescher Gestalten. In der bildenden Kunst hat die Sehnsucht des Deutschen nach Reinheit und Vollkommenheit der Gestalt — auch dieser Idealismus ist eine der Wurzeln des Klassizismus — nicht die Erfüllung erlangt. Die durchschlagende Kraft eines überragenden Genies war ihr versagt. Nicht eine Schöpfung reicht in ihrer geistigen Bedeutung an die der Literatur heran. Nicht eine Skulptur, in der die neue Humanität einen allgemein überzeugenden Ausdruck gewonnen hätte. Nicht einmal von Schadow, dem größten unter den Bildhauern der Frühzeit, gibt es ein Werk, das seine Zeit so verkörperte wie etwa Schlüters Großer Kurfürst. Die Plastik der kleineren Meister hat sich in der allzu ehrlichen, philologischen, resignierten Nachahmung der Antike totgelaufen. Es liegt in der Natur dieses Idealismus, daß er sich in einer weltfremden Sehnsucht verlor, daß der Ruf der großen Zeit der europäischen Kriege, die die Welt aus den Fugen zu heben drohten, in der Kunst keinen Widerhall hatte. Trotzdem war auch diese Periode für die deutsche Kunst eine notwendige Phase. Sie war eine Zeit der Reinigung, die kommen mußte, eine Zeit der Selbstbesinnung. Die Befreiung vom fremden Vorbild hat sie gewollt. Den Weg zu einer neuen Idealität hat sie angebahnt. Unter Führung der Literatur hat die deutsche Kunst durch Verinnerlichung ihre Selbständigkeit und ihre europäische Geltung zurückerobert. Die Früchte dieser Übergangszeit hat allerdings erst die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts geerntet.

Anfangs erhält man allerdings den Eindruck, daß nur der Ort sich geändert habe, daß statt des absolutistischen Paris jetzt Rom wieder das Ziel der Sehnsucht geworden sei. Vorübergehend ist die Hauptstadt der Welt, wie sie Goethe bezeichnet, wieder die „Sonne geworden, um die sich die europäische Kunst drehte". Zum letztenmale. Und auch da war es nicht die römische Kunst der Gegenwart, die die Deutschen anzog, sondern die Kunst der Vergangenheit und mehr noch die Antike. Nicht lange, und die vaterländische Vergangenheit trat an ihre Stelle. Die Bedeutung für die lebende Kunst verdankte Rom im Beginn des Klassizismus den Deutschen, die im Gefolge von Mengs und Winckelmann sich hier niederließen.

Der Führer der deutschen Künstlerkolonie war auf dem Gebiete der Skulptur Alexander Trippel (geboren in Schaffhausen 1744, gestorben in Rom 1793). Er galt lange Zeit als der „beste Bildhauer in Rom"; fast alle deutschen Künstler haben bei ihm gelernt, Zauner, Füger, Schadow und Dannecker haben seine Akademie besucht. Trippel hat sich aus engen Verhältnissen mühselig emporgerungen. Er hat zuerst bei einem der Lücke, dann in Kopenhagen bei Wiedewelt, Winckelmanns Freund und Hausgenossen in Rom, und in Paris (1771—75) gelernt, wo unter Pigalle und Houdon ein rationalistisch geklärter, antikisch orientierter, bewegter Barock und ein Naturalismus von neuer Intensität um den Vorrang stritten. Trippel hat im Lager der beiden sich umgesehen. Er gibt Porträts aus den früheren Jahren (in Schaffhausen), die ängstlich trocken und unbeholfen naturgetreu sind. 1776 ging er nach Rom und erst jetzt kam er ganz in den Bann der Antike. Seine Lehreo war streng. Er ließ nur das „Ebenmaß und die schöne Form der Griechen" und die große Komposition Raffaels gelten, die Natürlichkeit und Anmut ist verbannt. Aber auch er hat den Barock nie abgestreift. Seine Werke sind barocke Phantasien im Kleid einer wortgetreuen, harten und glatten Antike, mit viel Handlung und Bewegung, mit betontem räumlichem Aufbau. Die Vorliebe für schwer verständliche Allegorie, die Betonung des Poetischen darf man einer Zeit nicht zum Vorwurf machen, in der noch Winckelmann den Versuch zur Veredelung dieses barocken

Erbes machte. Man hat fast den Verdacht, daß die betonte Gelehrsamkeit die Spuren des mühseligen Aufstieges verwischen und über die Schranken des Wissens hinwegtäuschen solle. Von den Werken Trippels sind nur ein paar allgemein bekannt geworden. Seine Hauptwerke, das Czernichew-Denkmal in Jaropolz (1789), das Schwarzenberg-Denkmal in Wittingau (1793) sind an unzugängliche Orte verbannt, vieles ist verloren und vieles versteckt (Apoll als Hirte in Frankfurt, Sammlung von Bethmann 1776, Vestalin in Pillnitz 1781). Von seinen Bildnissen berühmter Deutscher (Herder, Friedrich der Große) ist nur die Büste Goethes populär. Gewiß ist der Kopf nach dem Apoll Giustiniani stilisiert; aber gerade darin liegt die Erfassung des Wesens des Dichters. Trippel ist in der Blüte des Schaffens gestorben, kurz bevor ihm die Führung durch Jüngere, durch Canova, entrissen wurde. — Das Jahr seines Todes (1793) und das gleichzeitige Auftreten von Carstens (1792) lassen wir als Grenzen unserer Übersicht gelten.

Es ist nun wichtig zu beobachten, wie die Saat des Klassizismus in den verschiedenen deutschen Gebieten aufgeht, wie allmählich die Stammeskunst verblaßt, bis schließlich die klassizistische Uniformierung erreicht ist. Was spüren wir von speziell schwäbischer Kunst noch im Werk von Scheffauer und Dannecker? Vielleicht ist ein leiser Nachhall stammesverwandten Sinnen fühlbar; dem fremden Beschauer scheint jede nationale Verbundenheit gelöst.

In Stuttgart war im Louis XVI. durch Beyer, durch den Belgier Pierre François Lejeune und durch den Maler Guibal dem Klassizismus die Bahn geebnet. Von den Schülern Beyers hat Johann Valentin Sonnenschen (geb. 1774 in Stuttgart, gest. 1816 in Bern) eine gewisse Bedeutung gewonnen. Er war Hofstukkator und kurze Zeit der Lehrer von Scheffauer und Dannecker. 1775 hat er sich aus Stuttgart geflüchtet und sich dann in Bern niedergelassen. Seine niedlichen Tonreliefs und Tongruppen mit mythologischen und allegorischen Szenen finden sich in allen größeren Sammlungen (Zürich, Bern, Berlin). Eine gute Porträtbüste in Houdons Art, Scipio Lentulus, ist im Schloßmuseum Stuttgart.

Erst Philipp Jakob Scheffauer (Stuttgart 1756—1808) und Johann Heinrich Dannecker (Stuttgart 1758—1841) haben die einheimische Skulptur zu europäischem Rang gebracht. Nur die Anfänge können in unserem Zusammenhang gestreift werden. Lange laufen die Bahnen der Entwicklung beider Künstler parallel, bis der wachsende Ruhm Danneckers die Freunde trennt. Beide besuchen die Akademie und teilen die Schulpreise. Eine dieser Schulübungen ist erhalten, der Milon, mit dem Dannecker 1777 siegte (Stuttgart, Museum). Ein schwaches, eklektisches Erstlingswerk mit allen Äußerlichkeiten und Übertreibungen der Unreife, mit Laokoonreminiszenzen, kraftmeierhaft, theatralisch, ganz im Sinne akademischer Plastik des Louis XVI. Das Grabdenkmal des Theologen Bonhöfer in Schwäbisch Hall ist gemeinsame Arbeit nach Entwurf von Guibal. Beide gehen 1783 nach Paris, treten in das Atelier von Augustin Pajou ein, dessen Plastik die gleiche Mischung von Eleganz und Rationalismus, von malerischem Reichtum und antikischer Allüre zeigen wie die anderen französischen Werke der Louis XVI.-Zeit. Ein halblebensgroßer, sitzender Mars von Dannecker in Stuttgart aus seiner Pariser Zeit ist charakterisiert durch den theatralischen Louis XVI.-Heroismus in der Art der frühen Werke Davids. Von Paris wandern die Freunde 1785 nach Rom und hier ist es nicht die männliche, harte Kunst Trippels, die sie anzieht, sondern die weichere Kunst Canovas. Sie besuchen die Akademie des Schweizers, aber Freundschaft verbindet Dannecker mit dem Venezianer. Der erste größere Auftrag, die Marmorstatuen der vier Jahreszeiten für Schloß Hohenheim (1787, jetzt Schloßmuseum), natürlich in mythologischer Verkleidung, wird geteilt. Die eilende, zierliche Flora und der Winter im faltenreichen Chiton sind von Scheffauer. Sie haben noch ganz die weiche Feinheit, die malerische Kultur der Oberfläche, während Danneckers schwächere Figuren Ceres und Bacchus die ernstere Typisierung und den engeren Anschluß an die Antike zeigen. 1789 werden beide nach Stuttgart zurückberufen und als Professoren an der Karlsschule angestellt. Scheffauer ist auf dem Wege geblieben, den er einmal eingeschlagen, der gedankenleeren Nachahmung der Antike ist er möglichst aus dem Wege gegangen. Das Relief des Todesengels (1805, Museum), Theseus und Ariadne (1798, Schloß) sind in der Form antikisch, in der Erfindung selbständig. Bei der sitzenden Sappho aus Ton in Ludwigsburg ist das Gesicht typisiert, der Faltenwurf streng, aber Komposition und Ausdruck bleiben anmutig und reizvoll. Konventionelles Louis XVI.-Empfinden im antiken Kleid. Das beste hat Scheffauer vielleicht im Porträt geleistet, Büste des Herzogs Friedrich Eugen im Schloß; schematischer die nicht nach dem Leben gefertigte Büste des Herzogs Karl Eugen, Büste des Handelsherrn Stuber aus Calw (1794, Museum).

Auch Dannecker hat mit Louis XVI.-Genremotiven im Geschmack der Franzosen, aber geformt unter dem Einfluß Canovas, angefangen. Das sitzende Mädchen, das um den Vogel trauert (1790), eine Illustration zu Versen Catulls, die Grazien mit Amor (1795), die Parzen

(1791, Stuttgart) haben noch die Sinnlichkeit, die mit leichtem Naturalismus gepaart ist, die freudige Beschwingtheit. In diesen antiken Genre-Themen mit lyrisch sentimentalem Einschlag, in diesen weichen Tanagra-Erfindungen der Modelle (Stuttgart, Museum) schenkt er uns sein Bestes. Die manieristische Übersteigerung der Proportionen gibt den Figuren den Beigeschmack graziöser, präraffaelitisch herber Anmut. In den ausgeführten Werken verschwindet die Sinnlichkeit. Sie wird ersetzt durch das Schema. Die liegende Sappho aus Marmor (1797, Museum) kann man nicht mit ähnlichen Skulpturen Schadows vergleichen. Noch weniger sein berühmtes Hauptwerk der reifen Zeit, die Ariadne von 1810. Es klärt uns am besten auf über die Absichten des Klassizismus: Typisierung nach dem Vorbild der Antike, ein abstrakter Wohllaut der Linien, die Komposition in ein idealistisches Schema gespannt, und trotzdem fallen die einzelnen Teile, Körper und Kopf, Figur und Tier auseinander.

Einen ähnlichen Wandel der Anschauung zeigt die Entwicklung des klassizistischen Porträts. Man sucht die Erfassung des Wesens, die geistige Bedeutung in der Typisierung. Alles Zufällige muß verschwinden, der Reiz der Oberfläche wird nebensächlich, die Kleidung verliert die Stofflichkeit und wird zur neutralen, tektonisch zugerichteten Draperie, selbst die Haare werden nach antikem Vorbild stilisiert. Die Bewegung wird gestillt, die momentane Wendung des Kopfes, die noch das Louis XVI. bevorzugt hatte, wird ersetzt durch die beruhigte, tektonische Hauptansicht. Danneckers große Schillerbüste, die „Apotheose" des Dichters, wie der Bildhauer selbst sagt, ist in ihrer geistigen Bedeutsamkeit eines der Hauptwerke der Skulptur des deutschen Klassizismus. Die Idealität liegt in der olympischen Hoheit, in der Steigerung zu monumentaler Würde. Das rollende Pathos des Vortrags entspricht dem poetischen Charakter der Dichtungen. Wo das Modell versagt, versagt auch der Künstler. Die dicken Schwabenköpfe lassen sich eben nicht zu Hellenen frisieren und die biederen schwäbischen Hausfrauen werden niemals antike Matronen. Die klassizistische Stilisierung wird zur trivialen Maskerade. Wie dieser Widerspruch zwischen Natürlichkeit und Schema auszugleichen war, zeigt wieder Schadow.

Auch in Wien war der Klassizismus schon lange verbreitet. Die Linie, die von Donner über Beyer bis Zauner führt, hat die Konsequenz einer naturhaften Entwicklung in sich, so daß es schwierig, ja willkürlich erscheint, Trennungspunkte zu setzen. Mehr als ein dünner Firnis war aber der Klassizismus hier nicht, und es ist nicht schwer, unter dieser durchsichtigen Schicht den barocken Kern zu entdecken.

Frühwerke von Martin Fischer (geboren in Bebele bei Hopfen im Allgäu 1740, gestorben in Wien 1820), zu denen auch die Witwe von Sarepta im Savoyischen Damenstift gerechnet werden darf, sind um keine Nuance „barocker" als der Leopoldsbrunnen auf dem Graben von 1804 (Abb. 137). Wenn man Skulpturen von Roman Anton Boos damit vergleicht, der aus der gleichen Gegend stammt und eine ähnliche Schulung gehabt hat, dann merkt man doch die moderne, klassischere Gesinnung des Wiener Bildhauers. Sie ist auf den Einfluß der Wiener Umgebung zurückzuführen. Nach den Lehrjahren bei Tabota (1760—62) und Schletterer (1762—66) trat Fischer mit Beyer in Verbindung, für den er in Schönbrunn den Mucius Scävola ausführte und kam dann in den Kreis der Akademiker, arbeitete für den Anatomen Barth. 1785 wurde er Mitglied der Akademie, 86 Professor und 1815 sogar Direktor. Vom Louis XVI. ist die weiche Anmut, die Bewegtheit, die räumliche Intensität mit den Überschneidungen der Glieder, der Figuren geblieben. Von der manieristischen Eleganz Beyers unterscheidet ihn die kräftigere Fülle, die männlichere Schwere; von Zauner die Volkstümlichkeit, die gedankliche Belastung mit allegorischen Schwerfälligkeiten. Fischer ist ein liebenswürdiges Talent, aber doch ein enger Geist. Seine Werke sind gefällig, in ihrer Umgebung erfreulich und, das mag als Vorzug angemerkt werden, manchmal doch recht rückständig; sie laufen sich nicht tot im Geleise einer leeren Nachahmung der Antike.

Neben den Wiener Brunnen und Denkmälern (die Wachsamkeit in der Alserstraße, die Hygieia in der Währingerstraße, 1793, der Mosesbrunnen auf dem Franziskanerplatz 1798, der Leopolds- und Josephsbrunnen im Graben, 1804, die früheren Brunnen am Hof) sind zu nennen einige Grabdenkmäler (für Bischof Johann von

137. M. Fischer, Die Witwe von Sarepta. Wien, Sav. Damenstift.

Kerens in Pölten 1792, für Bankier Bender in Preßburg) und Altarfiguren (in Ullersbach, in der Michaelerkirche in Wien 1781; im Dom in Fünfkirchen zwei Seitenaltäre).

Der führende Meister war Franz Zauner (geb. 1746 in Unterwalpatan, gest. in Wien 1822). Auch er kommt aus dem ländlichen Barock, er hatte bei Deutschmann 1756—66 in Passau gelernt. Die Holzfiguren der vier Erzengel in Engelszell, die er während seiner Lernzeit ausführen durfte, sind von Werken Deutschmanns nur durch die leichte Vereinfachung und die größere Richtigkeit des Körperlichen unterschieden (Abb. 138). 1766 lernte er, wie Fischer, bei Schletterer, bei dem ihm Donner und die Antike als Vorbilder hingestellt wurden, und dann bei Beyer. Der Brunnen im Schloßhof zu Schönbrunn, das Gegenstück zu Hagenauers Brunnen, bringt gleichsam die Summe der verschiedenen Einflüsse. Direkte Entlehnungen aus Donners Brunnen sind Figuren von betonter antikischer Typisierung im Stile Beyers aufgetragen. Die Komposition mit den Überschneidungen der Figuren und die Art der Verbindung mit dem Felsen bleiben barock.

Der Aufenthalt in Rom, wo Zauner mit Trippel in Berührung kam, hat den Abstand vom antikischen Schema noch mehr verringert. Die Gruppe des Perseus und Andromeda von 1777 (Staatsgalerie), die auffallende Ähnlichkeit hat mit der späteren Gruppe Schadows (1786), wirkt in dieser Verknüpfung von Landschaft und Staffage, in dieser weichen Grazie noch wie eine vergrößerte Porzellangruppe der Louis XVI.-Zeit. Schon die nächste Arbeit, die Klio (1779, Liechtenstein-Galerie) ist unrettbar der Imitation verfallen. Sie ist im wesentlichen eine Kompilation von antiken Motiven. Diese imitatorische Periode hat nicht lange gedauert. Bei den Portalfiguren am Palais Pallavicini (1786) mischen sich Raphaelsche Motive in das antike Schema, beim Genius Bornii (1785, Österr. Museum) ist der Eros des Praxiteles nur noch verwertet.

Am meisten kommt dem Ideal der edlen Einfalt und stillen Größe die edle Gehaltenheit und feine Beseeltheit der anbetenden Engel am Hochaltar der Pfarrkirche in Sarasdorf (1784) nahe. Das Grabdenkmal der Grafen von Fries in Vöslau (1788—90) (der alte Graf im Kymation führt seinen nackten Sohn zum Altar der Ewigkeit) ist inhaltlich eine barocke Allegorie, die Komposition ist der antiken Gruppe des Menelaos nachempfunden und auf Reliefwirkung abgestellt, die Verbindung von individuellen, erdennahen Köpfen und antikem, typisierendem Schema macht auf den unbefangenen Beschauer den Eindruck einer Verkleidung. Trotz-

138. Deutschmann-Zauner, Schutzengel. Engelszell.

I. A. Breitenauer, Adam und Eva.
München, Nationalmuseum.

dem darf man sagen, daß der Geist der Antike irgendwie wieder lebendig geworden ist. Welches Grabdenkmal der älteren Generation hat diese herbe Hoheit? Schon wird auch der antikisierende Klassizismus in das Stimmungsmäßige umgebogen. Beim Grabdenkmal des Feldmarschalls Laudon im Wald von Hadersdorf (1790—95) sitzt neben dem antiken Sarkophag ein mittelalterlicher Ritter. Die Romantik, die den Klassizismus heimlich seit seiner Geburt begleitet hat, klopft an die Türe. Beim Grabmonument des Kaisers Leopold in der Augustinerkirche in Wien (1792—95) ist die Trauernde, die neben dem Sarkophag steht, eine Stimmungsfigur. Inhaltlich wirkt diese antike Priesterin als gesuchtes Zugeständnis an die antikische Richtung. Die strenge Stilistik der Draperie, die Typisierung des Gesichtes lassen ihr nur einen schwachen Abglanz von dem, was wir bisher als Eigenart Wiener Kunst empfunden haben, von beseelter Weichheit und Sinnlichkeit. Neben der frischen Unmittelbarkeit eines Werkes von Schadow erscheint die Figur wie erstarrt. Der Kaiser schläft auf dem Sarkophag, wie Schadows Graf von der Mark. Seine bewegte Gestalt ist in eine altertümliche Rüstung gezwängt. Das letzte große Werk Zauners ist das Denkmal Josefs II. auf dem Josefsplatz in Wien (1795—1806). Die Anregung durch den antiken Mark Aurel ist ebensowenig verheimlicht, wie das sachliche Naturstudium im Pferd. Die antike Tracht ist ein Mittel der Idealisierung. Der mächtige kubische Sockel mit den allegorischen Reliefs bedingt die Ruhe, die feinfühlige Abstimmung auf die architektonische Umgebung gibt dem Denkmal die Monumentalität. Das Werk bezeichnet im Süden den Gipfel, den diese Phase reflektierender Kunst erklimmen konnte.

139. Zauner, Josef II. Wien.
(Nach H. Burg, Fr. A. Zauner.)

Wie rückständig und provinziell, aber auch wie natürlich und selbständig erscheint neben den führenden Zentralen im Süden die Plastik Bayerns. Man möchte glauben, daß dem Stamm die logische Strenge einer gesetzmäßigen Kunst immer fremd geblieben sei, und daß er versagte, wenn er die Gefühlswerte und die Natürlichkeit unterdrücken mußte. Erst Schwanthaler hat den strengen Klassizismus eingeführt und bald mit romantischen Elementen durchsetzt.

Überragende Kräfte fehlen. Neben Melchior, dem Porzellanplastiker, der als Zugewanderter viel radikaler der neuen Richtung huldigt, behauptet sich nur Roman Anton Boos (geb. 1733 in Roßhaupten, gest. 1810 in München). Er hat bei Sturm in Füssen, dann bei Straub in München gelernt, und in der Wanderzeit Wien und Augsburg berührt. 1775 wurde er zum Hofstatuarius ernannt. Seine Frühwerke bleiben ganz im Geleise des landesüblichen Spätbarock. Die Stifterfiguren in Fürstenfeldbruck (1765) unterscheidet nur biderbe Steifheit von Werken Günthers, die Figuren an der Fassade der Theatinerkirche (1768), die besten Werke des Künstlers (Modelle im Nationalmuseum) haben die breite Fülligkeit, monumentale Geschlossenheit; sie sind bewegt und malerisch gelockert wie Spätwerke von Straub. Möglich, daß Gedanken Günthers verwertet wurden, der den

140. R. A. Boos, Selbstbildnis. München, Nat.-Museum.

Auftrag vorher erhalten hatte. Der Johann Nepomuk auf dem Mariahilfsplatz in der Au (1770) ist eine volkstümliche Wegfigur. Erst die Arbeiten für Nymphenburg, die antikischen Parkfiguren (Amphitrite 1775, Venus und Merkur 1778, Ceres und Bacchus 1782, Apoll und Diana 1785) bringen die Wende zum antikischen Rationalismus in der Art der französischen Louis XVI.-Skulptur; die kirchlichen Werke bleiben auch jetzt noch malerisch aufgelöst (Kanzel der Frauenkirche 1778, wovon Reste im Nationalmuseum). Die umfangreichste Leistung sind die überlebensgroßen Holzgruppen, die Taten des Herkules in den Nischen der Hofgartenarkaden in München, die Boos unter Mithilfe von Schülern wie Muxel 1780 ff. ausgeführt hat. Man sieht das Studium der barocken Antike, des Laokoon und des Torso vom Belvedere, deren Kenntnis Gipsabgüsse vermittelt haben; aber Zusammenfassung im Großen wahrt vor Imitation. Übertriebene Bewegung mit Überschneidungen und naturalistischen Einzelheiten sowie komplizierte Gruppierung stempeln die etwas hanebüchenen Werke zu typischen Leistungen des späten Louis XVI. Viel eleganter, freier sind die antikischen Figuren von Diana (Abb. 141) und Apoll im Schloß Haimhausen (1790), die Trauernden an den Kreittmayer Grabdenkmäler in Ofenstetten (1790f.). Die kirchlichen Werke der Spätzeit (Kanzel und Kruzifix in Hörgertshausen 1791), die dekorativen Arbeiten (wie Brunnen in Ettal, Sakristei, und Kloster Fürstenfeldbruck) bleiben auf der gleichen Stufe. Von den Porträts ist das beste das Selbstbildnis von seinem Grabmal, jetzt im Nationalmuseum (Abb. 140). Die vertiefte Charakteristik, die überlegene Technik gaben Veranlassung, die Marmorbüste Messerschmidt zuzuschreiben. Schon die Datierung des Kostüms und das Alter von Boos sprechen dagegen. Die anderen Porträts (Büsten Max III. Joseph im Nationalmuseum und Residenzmuseum, Relief in der Saline Berchtesgaden, Daun-Relief in der Peterskirche, Schmetter-Grabmal in Dachau) sind sachlich, aber schematisch.

141. R. A. Boos, Diana. Haimhausen.

Franz Schwanthaler (1762—1820) ist Mitglied der öfters genannten Bildhauerfamilie in Ried im Innviertel und Vater des Ludwig Schwanthaler. Die volkstümlichen Frühwerke, eine Krippe in Pram, die Altäre in St. Martin (1778) sind noch barock; bei den Spätwerken (Grabdenkmäler in Passau, Aurbach, München), versackt er in schematischer Handwerklichkeit. Seine beste Leistung sind die dekorativen Schnitzereien in den Louis XVI.-Zimmern der Münchener Residenz (1799f.), die Puille entworfen hat. — Auch der Passauer Bildhauer Christian Jorhan d. J. (1759—1820) hat trotz seiner internationalen Schulung — er war nach der Lernzeit bei seinem Vater, bei Deutschmann, bei Ingerl, längere Zeit in Straßburg, Versailles, im Elsaß tätig) — die Erinnerung an seine spätbarocke Anfangszeit nie verwischen können. Seine Grabdenkmäler und Altäre im Passauer Gebiet wahren noch im 19. Jahrhundert im Aufbau und der Ornamentik den Übergangsstil des Louis XVI.

Der originellste Kopf unter den bayrischen Bildhauern ist Ignaz Alexander Breitenauer (Eichstätt, 1757—1838). Er hat bei seinem Vater, dann von 1774—82 in München bei Boos gelernt, dem er bei der Ausführung der Nymphenburger Parkfiguren geholfen hat. 1789 wurde er Hofbildhauer in Eichstätt, und als dann die neue Zeit solche Würden aus einer feudalen Zeit illusorisch machte, ging er zur Lehrtätigkeit über und wurde Zeichenprofessor. Die Aufgaben, die ihm gestellt wurden, sind noch die gleichen, wie im Spätbarock. Gefaßte Altarfiguren,

wie der hl. Sebastian in der Hl. Geistkirche, an dem nur die leichte Typisierung des Anatomischen der Idealität des Klassizismus entgegenkommt, die räumlich bewegten Gestalten von anbetenden Engeln (in St. Walburg um 1810; ein hl. Michael im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin), bei welchen die Verallgemeinerung und Glättung der Einzelform das einzige Zugeständnis an die Forderungen der neuen Zeit bildet. Grabdenkmäler (im Dom, in der Dominikanerkirche, im Ostfriedhof), von denen das Denkmal des Bischof Joseph Anton von Zehmen trotz der Zusammenstellung von Einzelfiguren durch Monumentalität ausgezeichnet ist. Die sorgfältig durchgeführte Porträtfigur des knienden Bischofs ist in reines Profil gestellt und ganz auf Reliefwirkung abgestimmt. Am weitesten wagt sich die künstlerische Originalität in der Kleinplastik hervor. Die Aktfigur des Theseus, der den Stein vom Grab wegwälzt (1813, Museum Eichstätt), ist nur im Gegenstand antikisch-klassizistisch; im künstlerischen Thema der Rundplastik barock. Man denke sich Canovas Theseus daneben! Die Alabastergruppe von Adam und Eva (1811, München, Nat.-Mus. Taf. VIII ist absichtlich auf Reliefwirkung gestellt und durch sich ergänzende Linien geschlossen. Aber wie weit entfernt sich von der klassischen Schönheit, von der Idealität, der temperamentlosen Abgeklärtheit der Imitatoren der Antike dieser hausbackene aber doch freudige, gesunde Naturalismus, der wieder da anzuknüpfen scheint, wo die barocke Kunst begonnen hatte, an der zierlichen Virtuosität der Manieristen des 17. Jahrhunderts. Die Ausführlichkeit findet man auch bei allen Aufnahmestücken der Akademien in Deutschland wie in Frankreich; aber nicht diese Überlegenheit im Inhalt, den Humor. Den derbsinnlichen Witz in der Art, wie der mit vollen Backen kauende, gestikulierende Adam, der in Gefühlsseligkeit schwimmenden Eva vor einem knorrig krausen, ornamentalen Baum gegenübergestellt ist, sucht man sonst im Klassizismus vergebens. Mit solchen Nachzüglern einer naturalistischen Phase schließt eine lange, selbständige Entwickelung zu einer Zeit, als die Romantik schon aus einer neuen geistigen Einstellung heraus die Hingabe an die Natur zu predigen begann.

142. J. A. Breitenauer, Theseus. Eichstätt.

Ist es nötig in diesem Zusammenhang auch die kleineren Kräfte unter den deutschen Bildhauern zu nennen? Landolin Ohmacht (geb. 1760 in Dauningen, gest. 1834 in Straßburg) hat bei Melchior in Frankenthal gelernt und ist dann auf einer Romreise (1789—90) zum Klassizismus strenger Observanz übergetreten. Neben den zarten, naturalistischen Alabasterporträts der frühen Zeit erscheinen die späten Bildnisse schematisiert. Bei den großen, idealischen Kompositionen, den Grabdenkmälern (die nicht mehr zu unserem Thema gehören) hat die Imitation alles frische Leben getötet. Die Entwicklung dieses zarten, zuerst originellen Talentes beleuchtet scharf die Gefahren der neuen Richtung. Man kann wirklich nicht mit ruhigem Gewissen die wohlwollende Behauptung unterschreiben, daß die Periode des Klassizismus nicht im höheren Grade antikisierte, als die

143. L. Ohmacht, Porträtrelief. Berlin.

vergangenen Geschlechter. Immer wieder lehrt ein Vergleich mit den Vorbildern, wie viele Einzelheiten entlehnt und kompiliert sind, wie bei der Stilübung eines Neuhumanisten, der mit angelernten Ciceronianischen Redensarten seinen Aufsatz zusammenkleistert. Der glaubt, den Geist der Antike gehascht zu haben, wenn er sich einzelner Phrasen bemächtigt hat. Der Idealismus allein macht es nicht, wenn die künstlerische Kraft, die Selbständigkeit fehlt.

In Mitteldeutschland haben sich einige Porträtisten einen Namen gemacht. Friedrich Wilhelm Eugen Doell (geb. in Veilsdorf 1750, gest. in Gotha 1816), ein Naturalist im Sinne Houdons, bei dem er gelernt hat, und Martin Klauer (geb. in Rudolstadt 1742, gest. in Weimar 1801), der sachliche Porträtist „zwischen Künstler und Handwerker", wie Goethe sagt, der mehr auf die Niederschrift des Zufälligen ausgeht. Beide verdanken ihre Renommiertheit mehr den Dargestellten, Goethe und seinem Kreis, als der künstlerischen Bedeutung der Werke. Auch Samuel Nahl (geb. Bern 1748, gest. Kassel 1813), der in Wien, Paris (1772) und Rom (1774) gelernt hat, der Sohn des großen Ornamentikers, verdankt seine Berühmtheit mehr den Bildnissen als den Genrestücken im französischen Geschmack, dem toten Vogel, der Badenden, die er nach Falconet kopiert hat (Frankfurt, Kunsthandel) und den etwas leeren Grabdenkmälern.

Die Skulptur dieser ersten Phase des Klassizismus gipfelt in den Frühwerken Schadows. Nur ihm ist die Antike nicht mehr gewesen, als die Lehrmeisterin. Nur in seinen Werken scheint von Anfang an die künstlerische Individualität wichtiger, als das klassizistische Problem. Nur bei ihm hat man den Eindruck, daß eine ursprüngliche und reiche Begabung in der strengen Schule der klassizistischen Gesetzmäßigkeit geklärt und bereichert, daß der angeborene Wirklichkeitssinn durch das Vorbild der Antike veredelt wurde. Nur seine Skulpturen vertragen den Vergleich mit den Schöpfungen der gleichzeitigen Architektur.

Johann Gottfried Schadow (geb. 1764 in Saalow, gest. 1850 in Berlin) hat bei Tassaert eine ausgezeichnete, technische Unterweisung erhalten. In Rom, wo er (1785—87) im Atelier Trippels arbeitete und mit Canova Freundschaft schloß, hat er mit Bewußtheit und kritischem Sinn das aufgenommen, was seiner Begabung förderlich war. Von der Antike die „Schönheit geläuterter Naturanschauung", von Canova das „Poetische der Konzeption" und die „Verbindung von Würde und Anmut". (Die Formulierungen sind der ausgezeichneten neuen Biographie von Mackowsky entnommen.) Nach der Rückkehr wurde er zuerst in der Porzellanmanufaktur verwendet, bis ihm der Tod Tassaerts (1788) in jungen Jahren die führende Stellung gab.

Rasch folgen die Meisterarbeiten. Das Grabmal des Grafen von der Mark (1788—89). Der träumende Knabe, ganz lebendig gesehen, in Licht und Schatten gebadet, durch die antike Kleidung idealisiert, auf dem Sarkophag, vor einer Wandfläche mit dem Relief der Parzen. Skulptur und Architektur durch übergeordnete Gesetze, betonte Symmetrie verbunden. Der „poetische" Gedanke, den die Zeit fordert, ist ganz in diese antikische Allegorie verlegt, die Handlung der Frauen, die nach Schadows eigenem Ausspruch von den Sibyllen der Sixtinischen Decke angeregt sind. Sie sind in strenger Gruppe zusammengefaßt, antikisch stilisiert und mit Zügen individueller Naturbeobachtung bereichert. Dann eine rasche Folge wertvoller Leistungen. Die Reliefs in den Königskammern des Berliner Schlosses, im Marmorpalais in Potsdam, die Brückenfigur von Herkules und Nessus in Potsdam, bei der das Vorbild des Giovanni da Bologna nachwirkt, und das

I. G. Schadow. Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike.
Berlin, Schloßmuseum.

Wahrzeichen von Berlin, der Siegeswagen auf dem Brandenburger Tor (1793). Von der Antike ist auch hier kaum das Stoffliche entlehnt. Das Naturstudium ist bei den Pferden besser zu sehen als bei Zauners Reiterdenkmal. Das Ganze ist ungemein lebendig und trotzdem mit überlegenem, dekorativem Gefühl mit der Architektur zusammenkomponiert. Auch die Metopen und die Figur des angespannt sitzenden Mars sind selbständige Kunstwerke. Eine Studienreise, als Vorbereitung für ein geplantes Denkmal Friedrichs des Großen, führt Schadow 1791 nach Kopenhagen, nach Stockholm zu Sergel und nach Petersburg. Nach der Rückkehr entsteht das Zietendenkmal (1791, jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum). Der populäre General in Husarenuniform mit Dolman, Kniehosen, gekreuzten Beinen, die Hand am Kinn, nur durch die veränderten Proportionen idealisiert, sonst ganz auf Ausdruck gestellt, zeitlos in seiner Wahrheit und doch preußisch streng. Beim Denkmal Friedrichs des Großen in Stettin (1791—92) sind der Hermelinmantel und die Gesetzes-Folianten am Boden Überreste barocker Aufmachung; die Einzelform ist realistisch, aber vergeistigt, durch die Haltung „voll Tatendrang und Stolz". Das Porträt des greisen Königs lebt als Idealbild im Volke. „Über der zerklüfteten Landschaft der gespannten Züge leuchtet wie eine siegende Sonne der Glanz der strahlenden Augen." Das Tauentziendenkmal (1793) in Breslau verdankt Langhans den architektonischen Teil.

144. Schadow, Grabmal des Grafen von der Mark. Berlin, Dorotheenstädtische Kirche.

Durch Studien ausführlich vorbereitet entsteht (1795) Schadows Hauptwerk, die Gruppe der beiden Prinzessinnen (Berlin, Schloßmuseum; Tafel IX), Kronprinzessin Luise und Prinzessin Friederike, die Schwestern, sich umfassend, leicht und ungezwungen aneinander gelehnt, durch unauffällige Gegensätze in der Haltung und im Ausdruck, die selbst in den Falten nachklingen, verkettet. Das antike Vorbild der Euterpe in Sanssouci bringt nur ein Standmotiv, die antike Gewandung ist nur Thema. Dem Reichtum der Motive im Faltenwurfe hätte auch Dürer nicht mit größerer Liebe nachspüren können. Die sinnliche Anmut, die uns als letzter Widerhall des Rokoko erscheint, ist veredelt in der Innigkeit des Naturempfindens. Das Denkmal ist eine der schönsten Skulpturen der Zeit. Die späteren Jahre Schadows haben nicht die Ernte gebracht, die dieser rasche Ansturm zum Gipfel erhoffen ließ.

Im gleichen Jahre 1795 hat Carstens in Rom seine Kartons ausgestellt. Ein neuer Idealismus betont deutscher Art will sich eine neue, eigene Form schaffen.

Malerei

Fragen wir nach den Leistungen der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts, so müssen wir zuerst architektonische Schöpfungen anführen. An zweiter Stelle stehen die Hauptwerke der Skulptur und des Kunstgewerbes und erst dann kommt die Malerei. In der europäischen Entwicklung ist die Rangordnung seit dem Ende der Renaissance eine andere. Die Malerei ist in Frankreich, Spanien und Italien die führende Kunst. Die Namen der großen Maler sind der Allgemeinheit vertraut. Ihre Werke werden zuerst genannt, wenn vom 18. Jahrhundert gesprochen wird. Werke von Watteau, Tiepolo, Boucher, Chardin, Gainsborough, Goya gelten als die Verkörperungen des Zeitgeistes. In der deutschen Malerei sucht man vergebens nach Namen von europäischem Klang. Nicht einer genießt mehr als nationale Berühmtheit. Gewiß, selbständige Talente gibt es mehr als ein Blick in die ältere Kunstgeschichte ahnen läßt. Meistens hat eine objektive Schätzung der subalterne Standpunkt deutscher Kunsthistoriker verhindert, die vor jedem Versuch einer Erfassung der künstlerischen Persönlichkeit krampfhaft nach ausländischen Einflüssen und nach Entlehnungen aus den entlegensten Quellen suchten, wobei (bewußt oder unbewußt) oft nur die Eitelkeit, die Demonstration eigener Pseudogelehrsamkeit, der Anlaß des Suchens nach Vorbildern war. Auch für die Malerei hat die Forschung noch viel nachzuholen. Selbst die besten Leistungen sind erst seit kurzer Zeit wieder Besitz der Kunstgeschichte. Aber auch wenn die Vorarbeit geleistet ist, wird sich am Resultat wenig ändern. Für den Nichtdeutschen werden die Schöpfungen eines Asam, Maulbertsch, deren künstlerischer Wert jeden Vergleich aushält, immer unverständlich bleiben.

Gründe liegen schon im Charakter der deutschen Malerei dieser Zeit. Selbständige Werke von zwingender Kraft, von allgemein überzeugender Bedeutung, gibt es nicht viele. Erst im letzten Jahrhundertviertel wird die selbständige, deutsche Tafelmalerei wieder ein gleichberechtigter Faktor der europäischen Gesamtentwicklung. Was vorher auf dem Gebiete der Tafelmalerei, des Porträts, der Landschaft, des Genre, Stillebens geleistet wurde, geht oft nicht über ein gewisses Maß von geschmackvoller Feinheit hinaus; die besseren Werke sind damals in Deutschland von Ausländern geschaffen worden. In der religiösen Malerei, im Altarblatt kommen schon andere Rücksichten zu Wort, die einer isolierenden Betrachtung im Wege stehen: ohne den originalen Rahmen verlieren die Bilder an Wert. Die künstlerische Kraft wird bis zum späten Rokoko von der dekorativen Großmalerei aufgesaugt. Die monumentalen Fresken sind die eigentliche Leistung der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts. Nur für das Tafelbild gilt der Satz, den man so oft lesen kann, daß sich die deutsche Malerei dieser Zeit mehr durch Anregung von außen entwickelt habe, als aus innerer Gesetzmäßigkeit. Im Fresko ist die Selbständigkeit schon am Jahrhundertanfang erreicht. Kein anderes Land hat einen ähnlichen Reichtum. Die Mannigfaltigkeit der Künstlercharaktere ist erstaunlich. Faustfertige Dekorateure mit einem gut Stück Bauernfreude am buntfröhlichen Farbenspiel, ausgezeichnete Handwerker und Maler von hinreißendem Schwung der Gestaltungskraft, empfindsame Erfinder, volkstümliche Erzähler von naiver Pedanterie und phantasievolle Problematiker stehen nebeneinander. Die Kraft deutscher Phantastik lebt in ihren Schöpfungen wieder auf. Sie unterscheidet die deutsche Monumentalmalerei von der Italiens. Die anderen Länder, auch Frankreich, kennen die spezielle Gattung der kirchlichen Großmalerei nur als Ausnahme. Diese Wand- und Deckengemälde sind nur an ihrem Ort zu verstehen. Jede Abbildung versagt, weil keine Reproduktion den Eindruck wiederzugeben vermag, der aus diesem Grad

von Verschmelzung mit dem Baukörper, aus der Synthese der Kunstgattungen entsteht. Diese Malerei ist von Ornamentik und Architektur abhängig; sie mußte von ihrem inneren Wert viel aufgeben, bis sie sich den Forderungen des Gesamtkunstwerkes fügte und sie verliert, sobald man sie isoliert betrachten will.

Bis zur Jahrhundertmitte hat die idealistische, dekorative Wandmalerei die unumschränkte Herrschaft gehabt. Das südliche, katholische Deutschland war führend. Der Norden hat kaum mitgesprochen. Nur das Porträt hatte im Zeitalter des Absolutismus seine Bedeutung behalten. Erst mit dem Erstarken des bürgerlichen Naturalismus in der zweiten Jahrhunderthälfte kam die selbständige Tafelmalerei wieder zu ihrem Recht, und die einzelnen Gattungen, Landschaft, Genre, Stilleben, die bisher nur als nebensächliche Spezialitäten gepflegt waren, wurden wieder für vollwertig angesehen. Im letzten Jahrhundertviertel hat sich der Schwerpunkt vollständig verschoben. Die Freskomalerei, das Erbe des Barocks, wurde noch eine Zeitlang in der volkstümlichen, religiösen Kunst konserviert und verschwand dann in der Versenkung. Ihre Stelle übernahm im Klassizismus die Historienmalerei im engeren Sinne.

In dieser wechselnden Herrschaft der Gattungen ist die Entwicklungsgeschichte der deutschen Malerei des Jahrhunderts im groben Umriß aufgezeichnet. Den Gründen dieses Wechsels nachzugehen ist Aufgabe der folgenden Übersicht. Sie kann, wie schon im Vorwort gesagt ist, bei der Enge des vorgeschriebenen Raumes nur eine Skizze bleiben, an der wenige Stellen über die Untermalung hinausgeführt sind. Ausgeführt sind die Partien, die bisher der allgemeinen Kunstgeschichte weniger vertraut waren. Die Teile, wo genügend Vorarbeiten und Monographien vorliegen, sind vernachlässigt. Stiche, Radierungen, Zeichnungen konnten nicht berücksichtigt werden. Der Verfasser weiß, daß damit ein reizvolles Kapitel der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts unterdrückt wird. Abbildungen der Tafelbilder findet man bequem im Darmstädter Jahrhundertwerk, das als unentbehrlicher Bilderatlas dem Text zugrunde gelegt ist. Die Berechtigung nimmt sich der Verfasser aus dem Umstande, daß er bei der Sammlung dieses wichtigen Materials mitgeholfen hat. Daß durch die Auswahl der Gesamtaspekt unrichtig wird, muß man mit in den Kauf nehmen. Mit diesem Mangel mußte der Vorzug eines relativ vollständigen Gesamtbildes erkauft werden.

Spätbarock und Regence

Das Jahr 1700, das unseren Abschnitt der deutschen Malerei nach unten begrenzt, ist entwicklungsgeschichtlich keine Grenzscheide. Die kunstgeschichtliche Situation des späten 17. Jahrhunderts, die in dem Bande „Barockmalerei" geschildert ist, ändert sich im frühen 18. Jahrhundert langsam. Die künstlerischen Fragen bleiben noch lange Zeit die gleichen, wie im 17. Jahrhundert. Innerhalb der Malerei verschiebt sich der Schwerpunkt. Die Freskomalerei (deren Anfänge auch schon in der „Barockmalerei" beschrieben sind) gewinnt immer mehr an Bedeutung. Sie bringt neue Probleme in der Art der Lösung der dekorativen Aufgabe, der engeren Verknüpfung der Malerei mit der Architektur, der Steigerung des Raumgefühls durch den Illusionismus.

Die deutsche Barockmalerei hat den Illusionismus von der italienischen Kunst übernommen. Gekannt hatte man diese Umsetzung der Bildfläche des Deckenbildes, des Wandbildes in perspektivische Tiefe, die Vortäuschung einer neuen räumlichen Wirklichkeit, viel früher.

Schon Holbeins Entwürfe für Fassadendekorationen nehmen im perspektivischen Aufbau der Komposition auf den Beschauer Rücksicht. Aber dieser plastische Illusionismus ist etwas anderes als der barocke Illusionismus. Er ist aus der spielerischen Freude an der perspektivischen Erfindung erwachsen, wie ältere Beispiele der italienischen Malerei, Mantegnas Deckenbilder in der Camera degli sposi in Mailand oder Melozzos Kuppelfresko in Loreto.

Der barocke Illusionismus in dieser speziellen Art, wie er in Deutschland gepflegt wurde, ist ein Mittel der Raumsteigerung, der Raumerweiterung. Er durchbricht die Raumgrenzen

und verbindet den realen Raum, in dem der Beschauer steht, mit dem irrealen, dem gestalteten Raum des Bildes, mit der Unendlichkeit. Er macht den Beschauer zum Mitspieler in der übernatürlichen Handlung, die sich jenseits der Wirklichkeit abspielt. Er ist ein Mittel der barocken Synthese, der barocken Expansion. Er versetzt den Beschauer in eine neue Wirklichkeit und ist so der mächtigste Anreger der Stimmung.

Dieser barocke Illusionismus hatte eine jahrhundertlange Entwicklung hinter sich, als er übernommen wurde. Wir müssen die wichtigsten Etappen hier kurz skizzieren, weil Reste der verschiedenen Stufen in einzelnen Gegenden Deutschlands konserviert wurden. Die Renaissance, Raffael und seine Schule hat die Riesengemälde der Wand als tektonischen Schmuck durch den Rahmen motiviert. Man hat die Gemälde als aufgehängte Bildteppiche gestaltet und höchstens in die Randmotive illusionistische Spielerei eingemischt, weil die Klarheit der Raumvorstellung nur die Flächen brauchen konnte. Die krassen Verkürzungen der Deckenbilder des Manierismus (Beispiele Giulio Campi's Deckenbilder in Cremona, in Deutschland die kleinen, von italienischen Malern um 1530 geschaffenen Deckenbilder im Apollo- und Dianasaal der Landshuter Residenz) charakterisieren das artistische Grundgefühl des Stiles. Vorläufer des Barocks sind Corregios Domkuppel in Parma und Veroneses Deckenbilder in St. Sebastiano und in der Sala del Olimpo in Venedig. Beide erweitern mit Mitteln der malerischen Illusion den Raum, ohne jedoch den Rahmen zu durchbrechen. Die Ölgemälde von Veronese sind als Wanddekor in den festen architektonischen Rahmen eingespannt. Erst die römische Barockmalerei hat konsequent den Weg der Raumerweiterung bis zur völligen Verschmelzung von Wand und Decke betreten. Der Illusionismus faßt Fuß zuerst im Rahmen, dann in der Füllung, er wird konsequent durchgeführt in der gemalten Architektur; erst im Hochbarock wird das Deckengemälde einbezogen. In der Galeria Farnese hat Annibale Caracci das lastende architektonische Gerüst aus schweren Hermen und Atlanten in plastischer Verkürzung gezeichnet und durch die gerahmten Füllungen im Spiegel und am Fuß des Gewölbes den Raum geschlossen. Nur die Ecken der Mulden sind geöffnet. Für die beliebte perspektivische Architekturmalerei des Rahmens, die quadratura, wuchs eine Gattung von Spezialisten heran, meist oberitalienische Künstler, die konsequent die Wandarchitektur an der Decke fortsetzten, die Gliederung nach oben erweiterten und mit raffiniertesten Mitteln den Übergang von der wirklichen zur scheinbaren Architektur verdeckten. Die Füllung wurde anderen Händen überlassen. Verschiedene Realitätsgrade bleiben so neben einander.Lange gingen die Spezialisten der beiden Gattungen getrennt, noch in der österreichischen Malerei des 18. Jahrhunderts blieb die Trennung von Architekturmalerei und Historienmalerei bestehen. Der Erfolg der Quadraturmaler brachte auch den entscheidenden Schritt zur Einheitlichkeit.

Der Sieg des Illusionismus ist mit zwei Namen verknüpft. Giovanni Lanfranco hat für Kuppeln und Halbkuppeln die Typen geschaffen, die das Vorbild blieben für die spätere Zeit. Das Kuppelfresko von St. Andrea della Valle (1621 f.), der Capella di St. Gennaro in Neapel (1641) und die Chorapsis von St. Carlo ai Catinari in Rom (1646) sind die entscheidenden Fortsetzungen von Correggios Vorbild. Geballte Massen von Figuren auf gewitterschweren Wolken, frei verteilt, daß jeder Zwang einer konzentrischen Anordnung schwindet. Die Einzelfigur geht vollständig unter im schweren Gestaltengewoge, das von sich aus mit malerischen Mitteln die Raumtiefe formt und sich rasch nach oben von massiger Plastizität zu leichterer, atmosphärischer Lichtheit der hellen Glorien abstuft. Das Licht fällt von oben auf die bewegten Wolken, deren leuchtenden Kämme die Folie bilden für das dunklere Relief der feurig bewegten Figuren. Die plastische Kraft der Kontraste, die laute Energie der pathetischen Bewegung, die großzügige Vereinfachung nehmen auf den fernen Beschauer Rücksicht. Bellori vergleicht die Wirkung der Kuppelmalerei von Andrea della Valle einer mit vollen Akkorden weite Räume erfüllenden Musik. Der große pathetische Stil des Hochbarocks ist das Vorbild für alle Großmaler der Folgezeit geworden. Der zweite Name ist Pietro da Cortona. Die Decke des gran Salone im Palazzo Barberini (1633—39) hat Dvořak als Stiftungsurkunde des neuen Stiles bezeichnet. Mit Recht, wenn allein das Gebiet der profanen Großmalerei berücksichtigt wird. Malerei, Plastik und Architektur sind eins. Ein gewaltiges, gemaltes Gerüst von architektonischen Eckstützen trägt einen breiten Rahmen, der noch einmal die Rechteckform der Decke wiederholt. Der in Stuck gedachte Rahmen, dieser Rest von Quadratmalerei, dient verschiedenen Aufgaben. Die plastische Verkürzung steigert die Illusion. Der Rahmen hat auch inhaltliche Bedeutung: er gliedert die Allegorie in Strophen und hebt den Kern hervor. Er hat ferner dekorativen Wert: er dient zur Verteilung der Massen und zur Angleichung an die Gesamtfläche. Ein Augenpunkt ist gewahrt: der Beschauer an der Türe der Schmalseite soll die rauschende Apotheose des gottgewollten, päpstlichen Regimentes mit einem Blick übersehen. Dem wirbelnden Empor zum hellen Licht in der Mitte entspricht an der wichtigeren Schmalseite der Sturz der Giganten und in diesem Entgegendrängen der Gestalten zum Beschauer liegen ebenso die Zeichen des Hochbarocks wie in den Gemälden von Rubens. Auch im Inhalt ist die Einheit gewahrt. Antike und christlich-kirchliche Welt, Allegorie,

heidnische Mythologie und religiöse Symbolik bilden eine Apotheose der gottgewollten päpstlichen Regierung. Sie sind zu einer kolossalen Epopöe verschmolzen, deren dröhnend volle Sprache dem rauschenden Schwung der Bewegung antwortet.

Der Spätbarock hat nicht viel Neues hinzugefügt. Der wichtigste Großmaler der Spätzeit, Andrea Pozzo (1642—1709) hat die bisherigen Anfänge zusammengefaßt, die veraltete Quadraturmalerei und die figurale Illusion verschmolzen und eine eigene Systematik vor allem der kirchlichen Deckenmalerei entwickelt. Sie ist das Vorbild geworden für die süddeutsche Malerei. Seine Methode optischer Täuschung in perspektivischen Scheinarchitekturen hat er durch ein vielbenutztes Werk, die „Perspectiva pictorum et architectorum" populär gemacht. In der deutschen Übersetzung von Johann Boxbarth „Der Maler und Baumeister Perspektiv" (Augsburg 1719) wurde das Buch das unentbehrliche Hilfsmittel für die perspektivischen Konstruktionen. Ebenso wichtig war das Vorbild der eigenen Schöpfungen. Seinem Hauptwerk, dem Fresko in S. Ignazio in Rom mit der Glorie des hl. Ignatius, gab schon der Ort, die Hauptkirche der Jesuiten, dogmatische Bedeutung. Die Decke trägt ein Gemälde. Die Wandarchitektur ist in der gemalten Architektur der Decke fortgesetzt. und zwingt so den Beschauer Wand und Decke zusammen zu sehen. Ohne Trennung steigt sie empor, bis sie im fernen Luftraum mit einer hohen Attika vor dem freien Himmel endet. Diese architektonisch bestimmte Raumzone ist als Zwischenglied eingeschoben. In Deutschland hat man auch diese Zwischenglieder später aufgegeben. Zwischen den Öffnungen der Architektur schweben die Gestalten einer himmlischen Vision aus und ein, durch den einen Augenpunkt in der Mitte ist die Decke zusammengefaßt. Das Schiff der Kirche ist wie ein offener Hof. Die Decke ist geöffnet und die Öffnung ist durch die Gestalten der heiligen Vision gefüllt. Von der hochbarocken Deckenmalerei unterscheidet sich das Fresko durch die Verschmelzung von Quadratmalerei und figuralem Hauptthema; aber die verkürzte Architektur hat andere Bedeutung erhalten, als sie in der spielerischen Quadraturmalerei hatte: sie ist eng mit dem Inhalt und mit dem Kirchenraum verknüpft und dient zur Verstärkung der Illusion, zur räumlichen Vertiefung. Sie ist die Brücke zum Jenseits, die den Blick unmerklich in die Welt des Visionären leitet.

Noch wichtiger ist der zweite Unterschied: die Auflösung der Massenballungen zu einem leichteren, lockeren Geflecht und, trotz aller zeichnerischen Schärfe, die Rücksichtnahme auf die atmosphärische Stimmung. Man darf darin eine Rückwirkung der nordischen Kunst sehen, die im Tafelbild diese Probleme schon gelöst hatte. Es ist kein Zufall, daß Pozzo am Schluß seines Lebens selbst nach dem Norden zog, wo seine Kunst noch mehr Anklang gefunden hatte, als in Rom. 1702 verließ er, von Kaiser Leopold I. eingeladen, Rom, um über Trient nach Wien zu gehen. 1705 entstanden die (jetzt zerstörten) Fresken in der Favorita, die (stark übermalten) Fresken in der Jesuitenkirche und sein Hauptwerk, das riesige Deckenbild im Saal des Liechtensteinpalais, eine Apotheose des Herkules. 1709 ist Pozzo in Wien gestorben.

Welche Aufgaben blieben nach diesen Lösungen, die die Probleme des Illusionismus erschöpften, der deutschen Deckenmalerei? Zunächst die eine: die Anknüpfung der importierten Thematik an die nordische Tradition. Die Vermittlerrolle zwischen den Errungenschaften der nordischen Kunst in der holländischen Landschaftsmalerei, im flämischen Tafelbild, und den Forderungen des barocken Freskos ist automatisch der deutschen Malerei zugefallen. Die Aufnahme der atmosphärischen Stimmungen, der Errungenschaften der Licht- und Luftmalerei, die „poetische" Gestaltung des unendlichen Freiraumes ist in Deutschland zuerst konsequent durchgeführt worden. Damit war von selbst verbunden die Zurückdrängung der architektonischen Rahmung, die Vernichtung jeder Erinnerung an die gesetzmäßige, figurale Komposition. Die Lösung dieser Aufgaben hat schon die deutsche Malerei des Spätbarocks zum Abschluß gebracht.

Der Illusionismus erschöpft nicht das Problem der barocken Deckenmalerei. Die natürlichen Aufgaben, die der Farbe in der Architektur zukommen, blieben ihr auch in der Großmalerei des 18. Jahrhunderts erhalten. Sie dient zur Akzentuierung, zur farbigen Rhythmisierung; sie dient zur Erweiterung und Erleichterung der Architektur, die sie mit dem Glanz der himmlischen Gloriolen aufhellt, sie verknüpft die Joche, sie verbindet Wand und Decke, sie hilft in der bayrischen Malerei des Rokoko, wo Wolken, Himmelsfetzen, Draperiestücke über die Grenzen getrieben werden, zur Verschmelzung der Raumkompartimente. Sie ändert schon mit ihrem sinnlichen Reiz den Raumeindruck.

Neben dieser architektonischen Aufgabe fällt der Deckenmalerei mit steigendem Recht die dekorative Aufgabe der Flächenfüllung zu. Die konträren Aufgaben der Deckenöffnung und Deckenfüllung kreuzen sich.

Schon im Hochbarock. Das praktische Rezept Berninis (im Tagebuch des Herrn von Chantelou): man solle bei solchen Großgemälden nur mit Massen arbeiten (alle macchie), als ob man auf dem Papier Formen zeichne, sie ausschnitte und befestige, gleichsam als formlose Komposition des Ganzen, dem man zunächst einen schönen Kontrast verleihen müsse; dann erst solle man diese Flächen mit Einzelheiten füllen — ist nichts anderes, als eine Umschreibung der dekorativen Aufgaben, des hochbarocken Deckenbildes, das auf dem Kontrast von leerer und gefüllter Fläche, von Hell und Dunkel aufgebaut ist, das mit Massen von Gestalten arbeitet, mit den großen ornamentalen Kontrasten in Farbe und Bewegung.

Der Gegensatz von dekorativer Flächenfüllung und illusionistischer Raumdurchbrechung durchzieht auch die deutsche Großmalerei. Jedes Land zieht, wie wir nachher sehen werden, andere Lösungen vor. Aber diese architektonischen Detailaufgaben treten zurück vor dem Hinarbeiten auf den Gesamteindruck, der in deutschen Kirchen mit neuen Mitteln zu viel stärkerer Wirkung ausgebaut ist als in italienischen. Andere Länder können gar nicht vergleichen werden. Auch in italienischen Kirchen empfindet man Wand und Decke immer noch als getrennte Teile. In Deutschland ist die Synthese mit den freiesten Mitteln erreicht, die oft hart die Peripherie des ästhetisch Ertragbaren streifen. Die Übergänge sind so verwischt, daß der Beschauer die räumliche Grenzen nicht mehr finden kann und in einen Rauschzustand versetzt wird, wo er Wirklichkeit und Wunder als eines empfindet.

Endlich ist zu bedenken, daß der Illusionismus überhaupt nur ein Teilproblem der Deckenmalerei ist. Man war sich von Anfang an darüber klar, daß auch der stärkste Grad plastischer Illusion einen Rest von Glaubhaftigkeit übrig lasse, daß auch die kühnste Verkürzung die optische Täuschung nicht vollenden könne. Die perspektivische Illusion will gar nicht „gesehen" und auf ihre Richtigkeit nachgeprüft werden, sie will erlebt sein. Sie will als Zeichen des unbegrenzten Raumes gewertet sein, sie will ein Mittel der Steigerung des religiösen Gefühles sein. Nicht der Augenbetrug ist Ziel, wie im barocken Theater. An Kühnheit der Mittel lassen auch darin die Deutschen die übrigen Länder weit zurück. In Weltenburg haben die Asam die Decke wirklich durchbrochen, die Grenzen gesprengt, durch Stuckfiguren den Übergang von Sein und Schein verbaut und die Verbindung zwischen einer visionären, transzendentalen Welt und dem Beschauer hergestellt. Die schweren Randgestalten drängen sich dem Beschauer entgegen, der ganze Kirchenraum ist ein „Theater" und der Beschauer wird Mitspieler. Subjekt und Objekt sind im mystischen Sinn verschmolzen. Beim Betreten der Kirche soll der Beschauer vor dem Wunder einer Verbindung mit dem Jenseits sein Selbst aufgeben und gläubig, im frommen Staunen, den Schritt in eine visionäre Welt wagen. Nicht die greifbare Realität ist letzte Absicht der illusionistischen Darstellung, sondern die Realität des Visionären. Durch die Magie des Lichtes wird dem Illusionismus die visonäre Wendung gegeben, er wird über sich selbst hinaus gesteigert.

Der Illusionismus will überhaupt nicht mehr sein als eine Anweisung. Er ist nicht Selbstzweck. Er ist zunächst ein Sinnbild der Energien die in der Architektur liegen, ein Mittel des architektonischen Ausdrucks, ein Symbol des barocken, auf die Unendlichkeit gerichteten Raumgefühls. In den Prunkräumen der Schlösser wollte man durch große Spiegel die Realität der Gesellschaft ins Unwirkliche transponieren, in den Bildern der Decke profaner Räume wollte man die poetische Steigerung des eigenen Lebens sehen. Die Deckengemälde sollten nicht die Wirklichkeit wiedergeben, sie sollten nicht eine Darstellung des Objektiven sein, sondern ein Gleichnis, ein Sinnbild der festlichen Grundstimmung der Gesellschaft, ein Mittel der Steigerung des eigenen Lebensgefühls in das Transzendente, die Verkörperung eines Wunschbildes. Im

145. C. D. Asam, Deckenbild in Fürstenfeldbruck.

religiösen Bild kommt die visionäre Steigerung noch mehr zum Ausdruck. Letzte Absicht dieser visionären Kunst konnte nicht banale Sinnestäuschung sein. Schon die Stellung der Bilder über dem Kopf des Beschauers an der Decke, der körperliche Zwang des Blickes nach oben, die Aufhebung des statischen Gleichgewichtes, gibt das Gefühl optischer Unsicherheit, die rauschhaftes Schwindelgefühl erzeugt. Auch die Verschmelzung von Baukörper, Plastik und Malerei hindert die optische Erfassung. Wir haben bisher von dekorativer Synthese gesprochen. Der Begriff ist für diese Art von Verschmelzung der Kunstgattungen zu eng, der Ausdruck dekorativ ist viel zu wenig neutral. Richtiger wäre es, den Begriff Synästhesie hier anzuwenden, da auch die Empfindungen der anderen Sinnesgebiete ausgelöst werden. Selbst der Vergleich der Kuppelmalerei mit einer, die weiten Räume mit vollen Akkorden füllenden Musik (Bellori), mit einem brausenden Choral (Dvořak) trifft nur einen Teil der Komplexe, die in spätbarocken Kirchen dieses msytische Gefühl der ekstatischen Hingabe der Persönlichkeit erzeugen.

Für die Gestaltung des Unwirklichen, des Irrationalen, brachten die Deutschen natürliche Vorgaben mit: die Phantastik, die Neigung zur expressionistischen Verstärkung des Ausdrucks, zur Übertreibung der Dynamik, zur farbigen Irrationalität. Die letzte Steigerung des Phantastischen, die Wendung zur Irrationalität des Traumhaften ist hier auch schon im Spätbarock, in der Kunst der Asam, erreicht. Die alte Tektonik der Komposition ist vollständig zertrümmert, und aus den Fragmenten ist eine neue Handlungseinheit aufgebaut, wo zeitlich nacheinander folgende Szenen mit geschichtlichen und allegorischen Gedankenassoziationen zu einem grandiosen, irreal bewegten Simultanerlebnis verknüpft sind. Für diese Wendung ins Transzendente fehlt dem Südländer das Verständnis. Allerdings bezeichnet auch hier die Kunst der Asam einen Grenzpunkt, wo die Malerei sich überschlagen wollte, wo eine Reaktion schon im Gange war. Das Rokoko hat diese Hyperbeln auf das ästhetisch ertragbare Maß zurückgeschraubt.

Es hat neben der figuralen Komposition immer mehr den freien Luftraum mit den hellen Wolken als Mittel märchenhafter Steigerung verwertet.

Ein Umstand erschwert das Verständnis der Großmalerei; die Kompliziertheit des Inhaltes. Man kann zwar heute wieder die Meinung lesen, daß „das Suchen nach tiefen Inhalten dieser, den gelehrten Apparat von Mythologie und Legende lächelnd skizzierenden Malerlaunen ein unnützes Tun wäre, gleich, als wollte man die Zweckmäßigkeit eines heiteren Naturproduktes ergründen." Abgesehen davon, daß dieser Vergleich an sich falsch ist, und daß schließlich die Analyse eines jeden Kunstwerkes unter das gleiche Verdikt fallen würde, ist diese Warnung auch aus anderen Gründen nicht gerechtfertigt. Wir wissen, daß der Inhalt der Zeit alles war, wichtiger als die künstlerische Form. Es ist eine billige Forderung des geschichtlichen Gewissens, zu versuchen das Kunstwerk mit den Augen derer zu sehen, die diese Werke geschaffen haben. Sonst kommen wir in die Gefahr, wieder auf den Standpunkt der Aufklärungszeit zurückfallen, wo Nicolai diesen „Unsinn mit Methode" belächelte. Darin, daß diese Gedankenzyklen uns fremd geworden sind, so fremd wie die Gedankenkreise der großen Skulpturenzyklen an den gotischen Domen, liegt noch kein Grund, über den Inhalt hinwegzugehen. Ohne Kenntnis des Inhaltes aber ist diese Malerei nicht zu verstehen. Nicht das wirkliche Leben spiegelt sich in diesen Bildern, sondern eine poetische oder visionär gesteigerte Welt. Der Übersteigerung der Form entspricht die, man möchte sagen romantische Übersteigerung des visionären Inhalts durch Allegorie und andere Mittel der Metaphorik.

Wir können hier auf die Einzelfragen, die Entwicklung der Programme, die an anderer Stelle ausführlicher behandelt sind, nicht eingehen. Es muß die Bemerkung genügen, daß die Entwicklung des Inhaltes, der Wandel in der Wahl der Stoffe, parallel geht der formalen Entwicklung, daß die Selbständigkeit der deutschen Entwicklung sich auch in der Wende zur Mystik des Mittelalters äußert. Auch in diesem Punkte nimmt die Entwicklung der einzelnen Länder ihren eigenen Weg. Die Unterschiede werden in der folgenden Übersicht gestreift werden.

In Österreich hat die barocke Großmalerei fruchtbaren Boden gefunden. Der nationale Aufschwung (nach den Türkenkriegen und nach den Erfolgen gegen Frankreich) brachte die Blüte der Architektur, die dem Lande seinen barocken Charakter gegeben hat. Die Wahl des Freskos als wichtigsten Deckendekor, als Träger architektonischer Funktion hat das Vorbild des italienischen Barocks entschieden. Der betonte Einfluß italienischer Kunst war geschichtliche Notwendigkeit in einem Lande, zu dem damals große Teile des nördlichen Italiens gehörten. Die Vorliebe des Kaisers und (folglich auch) der einflußreichsten Mäzene, des Prinzen Eugen, des hohen Adels, für italienische Kunst, hat den Einfluß noch verstärkt, viel hartnäckiger einwurzeln lassen als in den übrigen süddeutschen Gebieten. Übernommen wurde der italienische Spätbarock, der schon lange nicht mehr blutrein italienisch war, der schon viel von nationaler Eigenart hatte verlieren müssen, bis er sich zur internationalen Weltsprache der Kunst eignete. Der wechselseitige Austausch von Kräften — man denke, daß der einflußreiche Münchner Maler Karl Loth in Venedig, und der Ingolstädter Ignaz Stern (1698—1746) in Rom, zu großem Ansehen gelangen konnten, als gleichzeitig venezianische Maler an deutschen Fürstenhöfen das Wort führten — ist auch ein Beweis dafür, daß die nationalen Widerstände schon verwischt, ausgeglichen waren, als die Invasion um 1700 den Höhepunkt erreichte.

Die Zahl der italienischen Maler, die in Wien und Österreich tätig waren, ist groß. Hier können nur einige einflußreiche Namen zitiert werden. Von der älteren, spätbarocken Generation ist Maria Antonio Chiarini (Bologna 1652—1730) zu nennen, der von Prinz Eugen protegiert wurde und hauptsächlich für den Adel (Trautson, Daun) tätig war. Antonio Bellucci (Venedig 1654 — Picol di Soligno 1726) hat im Saal des Liechtensteinschen Majoratshauses das große Fresko gemalt. Von Antonio Maria Beduzzi (Bologna 1675 — Wien 1735), der Virtuose, Maler und einflußreicher Architekt war, ist das Fresko in der Sommersakristei in Melk. Pozzos Tätigkeit in Wien ist schon erwähnt. Noch mehr geschätzt war Francesco Solimena (1657—1747), das Oberhaupt der Neapolitaner, der vielgerühmte Maler, um dessen Arbeiten sich alle Fürstenhöfe bewarben. Er hat für den Prinzen Eugen das Fresko im Goldenen Kabinett des oberen Belvedere, Aurora und Kephalus, geschaffen. Er ist einer der Maler, die den Übergang zur leichteren dekorativen Gefälligkeit des Rokoko angebahnt haben. Entschieden

Joh. Mich. Rottmayr, Der hl. Benno.
München, Alte Pinakothek.

ist die Wende bei den Meistern der jüngeren Generation. Carlo Carlone (1686—1775), der in Venedig bei Trevisani gelernt hatte, ist einer der Wanderkünstler, wie seine Verwandten, die Bildhauer. In Wien, wo er von 1715—23 tätig war, sind Fresken im Palais Kinsky, im Stiegenhaus des Palais Clam Gallas, im Belvedere (1721) von seiner Hand. Gleichzeitig hat er im Schloß Ludwigsburg (1717), in Innsbruck, Passau (Jesuitenkirche), Einsiedeln und Ansbach (1728; vollendet von Feuerlein) gearbeitet. Man glaubt in seinen Schöpfungen schon eine Rückwirkung französischen Rokokogeistes zu spüren. Bei keinem anderen Maler Italiens hat man so das Gefühl müheloser Leichtigkeit und handfertiger Sicherheit, deren letzte Absicht trotz der inhaltlicher Belastung die gefällige Dekoration ist. Die Aufhellung des Kolorits ist auch schon im Kuppelfresko der Salesianerinnenkirche erreicht, das der Venezianer Giovanni Antonio Pellegrini (1675—1741) geschaffen hat. Die Internationalität ist bei ihm noch stärker betont; wie Amigoni ist er „der glückliche Kunstwindbeutel" in ganz Europa (Paris, London, Antwerpen) herumgekommen. In den Rheinlanden war er neben Franz Bernardini (in Mannheim als Hof- und Theatermaler nachweisbar 1735—70; Fresko im Palais Thurn und Taxis in Frankfurt) der einflußreichste Großmaler. Für den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz hat er das grandiose Kuppelfresko in Schloß Bensberg, den Sturz des Phaëton geschaffen. Für August den Starken hat er im Zwinger in Dresden gemalt.

146. Martin Altomonte, Apotheose des Prinzen Eugen. Wien, Barockmuseum.

Zu den bevorzugten Welschen hat sich auch Peter Strudel von Strudendorff gerechnet (geb. in Cles in Südtirol 1660, gest. in Wien 1714). Ein ehrgeiziger Mensch wie sein Bruder, Hofmaler und einflußreicher Begründer der Wiener Akademie (1689). Schüler von Carl Loth in Venedig scheint er zeitlebens auf der älteren, barocken Stufe plastischer, bewegter Figuralthemen gestanden zu sein. Zu den einflußreichen Vermittlern darf man auch Martin Altomonte zählen (geb. um 1659 in Neapel, gest. 1745 in Wien). Er war Schüler des Giovanni Battista Gaulli in Rom, als der Hochbarock im Zenith stand und schon eine Reaktion einsetzte, die im Gegensatz zur malerischen Auflösung, strengere Gesetzmäßigkeit und Beruhigung im Anschluß an die Antike suchte. Er hat dann die strenge Kunst des Carlo Maratta zum Vorbild gewählt, der schon wieder Linie und Umriß als tragendes Gerüst betonte. Von Sobieski war er nach Warschau berufen worden und von da kam er 1703 nach Wien, wurde kaiserlicher Kammermaler und trat im hohen Alter, wie Giuliani, als Familiaris in das Kloster Heiligkreuz. In den Sammlungen des Klosters kann man seine Kunst am besten übersehen. Der Schwerpunkt seines Wirkens liegt im Altarblatt. Immer ist die plastische Existenz der Figur in den Vordergrund gerückt. Die weiche Bestimmtheit der Linie und die Ausgeglichenheit der Komposition sind Nachklänge des römischen Barockklassizismus. Die Farbe ist hart, fest und lockert sich erst in seinem Altersstil in schimmerndes, bräunliches Helldunkel. Auch die veränderte Naturauffassung, die Verschmelzung von Figur und Landschaft in seinen letzten Werken (Speisung der Fünftausend im Refektorium von Heiligkreuz) ist ohne Rückwirkung deutscher Malerei nicht zu erklären. Von seinen Fresken (Stift Lambach, Speisesaal; Salzburg, Residenz 1710, Oberes Belvedere Wien 1716, St. Stephan 1718 Sakristei, St. Florian ob der Enns, Paradezimmer der Prälatur 1719—22) ist das bedeutendste die grandiose Apotheose des Prinzen Eugen im Marmorsaal des Unteren Belvedere (Abb. 146). Es hat nicht die Pathetik und den farbigen Reichtum der gleichzeitigen Fresken Rottmayrs; ein bräunlicher Gesamtton liegt wie eine tonige Lasur über dem

147. M. Rottmayr, Deckenbild im Schloß Frain. (Großer Saal.)

Ganzen. Der Illusionismus ist nur maßvoll ausgebaut, damit die Wirkung feierlicher Größe erreicht wird. Auf übereinanderliegende Wolkenbrücken sind die Figuren geschichtet, die die Verleihung des geweihten Hutes und Schwertes an den Prinzen verherrlichen. Die Vermittlung zwischen Apoll, der oben auf den horizontalen Wolken den Sonnenwagen lenkt, und dem Heros, der von der Tapferkeit unterstützt wird, stellt der fliegende Hermes her, der seine Verwandtschaft mit dem Hermes des Annibale Caracci in der Galeria Farnese nicht verleugnet.

Trotz der welschen Konkurrenz hat auch in Wien in der ersten Jahrhunderthälfte ein deutscher Maler die Führung gehabt, Johann Michael Rottmayr (1654—1730). Er kommt aus Laufen in Bayern, hat in Salzburg gelernt, war dann 13 Jahre lang bei Karl Loth in Venedig, bis er 1689 in seine Heimat Salzburg zurückgerufen wurde. Um 1698 ging er nach Wien, wurde als kaiserlicher Hofmaler in den Adelsstand erhoben. In den fruchtbaren Jahrzehnten der Blüte der barocken Architektur war er der bevorzugte Mitarbeiter der größten Architekten, eines Fischer von Erlach und Prandauer. In allen großen Bauten sind seine Fresken künstlerischer Schwerpunkt. (Die wichtigeren Deckenbilder sind etwa die: Salzburg, Residenz, Harrachsaal, Gesellschaftszimmer 1689, Schloß Frain in Mähren 1696, Schloß Schönbrunn, westliches Stiegenhaus um 1702, Breslau, Jesuitenkirche, 1704—06, Salzburg, Residenz, Schlafzimmer und Audienzzimmer 1710, Schöne Galerie, Arbeitszimmer 1711, Wien, Kuppel der Peterskirche 1712—13, Salzburg, Rittersaal 1714, Schloß Pommersfelden 1716—18, Melk, Stiftskirche 1716—22. Wien, Karlskirche 1725—29, Frain, Schloßkapelle 1726—27, Maria Lanzendorf 1728, Klosterneuburg 1729—30. Altarblätter in Michaelbeuren 1691, Salzburg, Augustinerkirche 1691, Nonnthal 1692, Kollegienkirche 1711, Passau 1694, Raitenhaslach 1697—98, Heiligenkreuz 1699—1710, Melk 1723 u. a. O.). Die Daten umspannen die wendereiche Entwicklung von einem verspäteten Hochbarock bis zum Anfang des Rokoko. Die frühen Salzburger Deckenbilder, zum Teil auf Leinwand gemalt, bleiben noch ganz im Rahmen italienischer Vorbilder. Die Kompositionen aus wenigen Vordergrundfiguren sind unverkürzt, mit allen Vorzügen akademischen Wissens ausgestattet, die venezianische Schulung, bolognesischer Eklektizismus und ein Nachklang Caravaggiesker Farbigkeit vermittelt haben. Sie sind wie Tafelbilder mit unverkürzter Komposition an die Decke geheftet. An dem Wege, der von dieser italienischen Abhängigkeit zu einer deutschen Großmalerei führte, sind niederländische, flämische Kunstwerke als Weiser gestanden. Es gibt sichere Zeugnisse. Ein jüngstes Gericht von 1691 (in Wiener Privatbesitz) hat die Komposition und die einzelnen Figuren von Rubens jüngstem Gericht entlehnt. Es sind dies die Jahre, in denen auch in Paris der Gegensatz der Anhänger Rubens und Poussins aktuell war. Unter dem Einfluß von Rubens hat sich auch die Farbe zu glühender Leuchtkraft aufgehellt, bis sie ihren besonderen Ausdruckswert erreichte. Bei einem anderen Frühwerke der Salzburger Residenz, dem Göttermahl, erinnern die Typen entfernt an die eklektischen Vorbilder wie Sandrart, die isokephale Komposition der aneinandergereihten Vordergrundfiguren, die die Fläche zum Bersten füllen, ist italienischer Hochbarock.

Von da steigt rasch der Weg selbständigen Künstlertums aufwärts. Schon bei dem Deckenbild in Frain (1696) (Abb. 147) wird man vergebens nach italienischen Vorbildern suchen. Die Lockerung der Farbe und im Zusammenhang damit die Lösung der neuen Probleme des Illusionismus, der Verbindung mit dem Freiraum scheinen selbständig gefunden zu sein. Die Figurenknäuel in den Zwickeln sind noch Schema. Darüber öffnet sich die Kuppel, eine Balustrade am Rand lenkt den Blick nach oben in den freien Himmelsraum, wo auf Wolken verkürzt die

148. M. Rottmayr, Deckengemälde in Melk, Stiftskirche.
(Nach österr. Kunsttopographie.)

Figuren einer antikischen Allegorie agieren. Der Inhalt ist eine nebensächliche aber inhaltschwere Verherrlichung von Landleben und Handel. Aus der Öffnung der Kuppel quillt ein riesiger Teppich hervor, senkt sich nach unten, gerafft von kleinen Putten. Dieses eine Motiv ist gewaltig, kühn, es steigert die Illusion, es verwischt die Grenze zwischen Sein und Schein und es gibt dem Deckenbild dekorative Kraft. Ebenso gewaltig war vor der verfehlten Restaurierung das Deckenbild in Schönbrunn. Der Inhalt ist noch ein Rätsel. Der Aufbruch der Griechen vor Aulis wäre ein zu neutrales Thema. Wahrscheinlich ist irgendeine unwichtige Begebenheit, die Reise Kaiser Josephs II., mit dem bombastisch-apotheotischen Apparat der barocken Allegorie verherrlicht, ins Überirdische transponiert und mit einem mythologischen Vorspiel ausgestattet. Die Wahl antikischer Motivierung entspricht dem Geist der Louis XIV.-Zeit. Die Architekturmalerei italienischer Art fehlt ganz. Sie ist unnötig geworden, weil der Illusionismus für sich wirken mußte. Der Himmel ist noch mehr ausgeräumt, aufgehellt, die Figuren sind an den Rand geschoben, wie im Fresko des Rokoko. Auf den Schmalseiten das mythologische Vorspiel, wie im barocken Drama. Venus und Vulkan, die helfenden Götter auf der einen Seite und gegenüber der Sturz der feindlichen Dämonen. An den Längsseiten die irdische Szene, Soldaten, tummelnde Rosse, phantastische Schiffsschnäbel. Wieder gibt ein kühnes Motiv dem Raum Leben. Diagonal über die ganze Fläche hängt eine schwere Wolke. Auf dieser schreitet der Held, geleitet von Nike, zur thronenden Siegesgöttin. Es gibt kein gleichzeitiges italienisches Fresko, das diese inhaltliche Disposition, diese epische Verteilung des Stoffes mit Randfiguren besitzt. Es scheint, daß die ursprüngliche Wirkung auf atmosphärische Stimmungen verlegt war, die man in dem italienischen Fresko vor Tiepolo vergebens suchen würde.

In den Kirchen des österreichischen Barock war der Raum der Deckenmalerei nicht günstig, die Gliederung, die Einteilung in Joche beengt und unterbindet die Wirkung grandioser Mittel. Erst im Rokoko suchte man Vereinheitlichung und große Flächen, wenn auch nicht so, wie in Bayern. In dem kirchlichen Hauptwerke

Rottmayrs, der Ausmalung von Melk (Abb. 148), kommt die Malerei nicht zu ihrem Recht. Der Versuch ist gemacht, die Joche durch die Malerei zusammenzuziehen. Darin liegt die eigentliche räumliche Wirkung. Zwar sind die Gurten der Joche, die architektonischen Begrenzungen, durch Wolken unterspült, die drei Felder sind durch eine verkürzte Balustrade zusammengefaßt und auch durch den Inhalt, eine Apotheose des hl. Benedikt verknüpft; trotzdem bleibt die Trennung bestehen. Die Figurenballungen sind gelockert, an den Rand geschoben. Die Illusion der Verbindung mit dem Freiraum ist mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln, Überschneidung des Rahmens, heftige Verkürzung der Randfiguren, Aufhellung der Mitte, anschaulich gemacht. Erst die Fresken geben dem grandiosen Raum die ekstatische Steigerung. Bei der Kuppel der Karlskirche in Wien mußten die architektonischen Vermittlungsstücke bleiben; sie sind am Rande eingeschoben, vielleicht auf Wunsch des Architekten. Auch das Thema der himmlischen Szene mit der Glorifikation des hl. Karl Borromäus war wohl vorgeschrieben. Wir kennen das Schema der Versammlung von Heiligen in konzentrischen Wolkenkreisen vom italienischen Vorbild des Lanfranco. Wieder liegt das Neue der künstlerischen Leistung in der Lockerung der Strenge, der Auflösung ins Zufällige, der leichten Flockung der Wolken mit kleinen Figuren, im Atmosphärischen, der Verflüchtung ins Unendliche im hellsten Schimmer der Mitte. Die neue Lösung wurde vorbildlich für die Malerei der Rokokozeit.

Rottmayr hat den Grund gelegt zur selbständigen, glänzenden Entwicklung der österreichischen Großmalerei. Gleichzeitig mit den Asam in Bayern hat er für das Deckenfresko einen eigenen Stil geschaffen, der sich vom italienischen Vorbild freigemacht hat.

Von den ländlichen Meistern Österreichs müssen einige der fruchtbarsten wenigstens angeführt werden. Johann Cyriak Hackhofer (Wilten 1675—Vorau 1731), ein Schüler des Maratta, war Stiftsmaler in Vorau. Johann Karl Reselfeldt (Schwaz 1658—Stift Gasten 1735), war Maler des Stiftes Gasten. Für Südtiroler Kirchen malte Altarblätter der Bozener Maler Ulrich Glanschnigg (1661—1722), ein Schüler von Loth in Venedig. Er hat den Realismus seiner spätbarocken Vorbilder ausgebaut und durch Genrefiguren in Zeittfracht die heiligen Szenen verlebendigt (Bozen, Waidbruck). Auch qualitätvolle Genre- und Historienbilder von seiner Hand sind erhalten (Ferdinandeum Innsbruck).

In Böhmen und Mähren ist die Periode italienischen Importes im frühen 18. Jahrhundert durch die Einwanderung österreichischer und deutscher Maler abgelöst worden. Erst gegen den Beginn des zweiten Jahrhundertviertels kamen die Einheimischen zu ihrem Recht. Der bedeutendste unter diesen Malern Prags, Peter Brandel (geb. Prag 1668, gest. Kuttenberg 1739), ein verspäteter Barockmeister in der Art Asams, hat für die Kirchen der Hauptstadt und die böhmischen Klöster großfigurige, stilsichere Altargemälde geschaffen. Als Freskomaler war der gleichaltrige Wenzel Lorenz Reiner (Prag 1668—1743) tätig. Fresken sind in Prag (Kreuzherrenkirche 1723, Thomaskirche 1732, Bartholomäuskirche 1732, Ägidienkirche 1733, Erlöserkirche 1735f., Katharinenkirche 1741), in Breslau (Vinzenzkirche 1725), im Palais Czernin (1720), in Dux, im Bouquoipalast in Prag-Smichow, im Stift Königssaal (1732) u. a. O. Betonte Architekturen mit wenigen, bewegten Figuren und mit starken illusionistischen Effekten. Noch mehr Architekturperspektive in den Fresken des Pozzoschülers Johann Hiebel (geb. in Ottobeuren, gest. Prag 1755). Fresken in der Clemenskirche, in der Bibliothek des Clementinums, in Leubus (Sommerrefektorium). Von den mährischen Malern sind zu nennen: Franz Gregor Ignaz Eckstein (Seydowitz 1680—Lemberg nach 1736). Fresken in Brünn (Loretto-Kapelle, Landhaus), Schloß Milotitz, Welehrad, Troppau (Dominikanerkirche, Jesuitenkirche), Lemberg (Jesuitenkirche). Johann Georg Etgens (Brünn 1693—1757), ein Schüler von Maratta und Conca, war in Kremsier (Piaristenkirche), Welehrad, Wranau, Raigern, Hradisch, Brünn (Minoritenkirche) tätig.

Aus dem Wiener Kreis stammt auch der bedeutendste Maler in Würzburg Johann Rudolf Byß (geb. Solothurn 1660, gest. Würzburg 1738). Er ist durch Lothar Franz von Schönborn 1713 aus Wien nach Pommersfelden berufen worden. Vorher war er in England, Holland und Italien. 1694 war er in Prag tätig, seit etwa 1704 in Wien. Nach dem Tode des Lothar Franz kam er 1729 als Hofmaler nach Würzburg, wo er die leitende dekorative Kraft bei dem Ausbau der Residenz bis zu seinem Tode blieb. Diese dekorative, ornamentale Leistung ist sein Hauptwerk, obwohl die dekorative Tätigkeit nicht seiner ursprünglichen Veranlagung entsprach. Die Tafelbilder (Pommersfelden, Kassel, Wien, Schleißheim u. a.), Stilleben von penibel feiner Ausführung, kleinfigurige Allegorien, zeigen ihn als verspäteten Nachkommen der holländisch-deutschen Kabinettmalerei des 17. Jahrhunderts. Auch in seinen Fresken kann die kleinteilige Addition sorgfältig durchgeführter Einzelheiten nicht über das Fehlen der Großzügigkeit, des dekorativen Schwunges hinwegtäuschen. Zu diesem Bild des sorgfältig kläubelnden Meisters paßt die übermäßige Belastung mit krausen, allegorischen Gedanken, die keine Angabe des vorgelegten Programms außer Acht ließ (Wien, Reichshofkanzlei). Der Sinn für Sachlichkeit zeigt sich auch darin, daß im Altmannsaale in Göttweig (1731) die Hochzeit von Kana als reine Historie geschildert ist, ohne den Versuch einer Auflösung

C. D. Asam, Der Morgen.
Deckenfresko, (Teilstück) in Alteglofsheim.

in die Unendlichkeit. Die Figuren sind in einer (nach Pozzos Vorbild von Johann Baptist Byß gemalten) zentral disponierten Säulenhalle verteilt, die von einer ornamentierten Decke abgeschlossen wird. Im Fresko der Reichshofkanzlei in Wien (1723—30) ist die Komposition mit den ornamental-figuralen Diagonalrippen Pietro da Cortona nachempfunden. Die Füllung der Flächen ist von kunstgewerblicher Ausführlichkeit. Die Kuppelfresken der Schönbornkapelle (1732—33) und das schöne Spätwerk, die Fresken der Hofkirche (1735f.) in Würzburg sind mehr kleinteilige Flächenfüllungen, deren dekorative Wirkung wichtiger ist als die räumliche Steigerung. Die unregelmäßige Kurve der Umrahmung bildet die geheime Basis für den Aufbau der Gruppen. Diese dekorative Wirkung, mit rhythmisch verteilten Farbflecken, die der Architektur ihre Kraft läßt, entspricht schon den Wünschen des Rokoko.

Das südliche Deutschland ist in eine Reihe von Zentralen aufgelöst, die schon in der Skulptur aufgeführt wurden. Die führenden Kräfte sind in München.

Bayern und Schwaben. Den Import italienischer Kunst begleitet auch hier die rasch ansteigende Entwicklung der einheimischen Malerei. Die Namen des Hans Georg Asam (um 1649-1711), des Vaters des berühmten Sohnes, des Johann Anton Gumpp (Innsbruck 1654—München 1719), der für die Münchener Schlösser und österreichische Kirchen arbeitete, des Johann Kaspar Sing (Braunau 1651—München 1719), dessen Hochaltarblatt in Schussenried besonders zu rühmen ist, des Andreas Wolff (1652—1716), von dem eine Unmenge Altarblätter in bayerischen und österreichischen Kirchen, vorzügliche dekorative Ölgemälde und einige gute Porträts erhalten sind, bezeichnen die Etappen des Aufstieges zur Selbständigkeit, und zugleich die Stufen des Übergangs von einem verspäteten Hochbarock zum Spätbarock und zur Regence. Sie sind schon in dem Bande „Barockmalerei“ beschrieben.

Etwa in der Regencezeit hat auch hier eine betont idealistische Richtung Oberwasser erhalten. Die letzten Ausläufer der holländisierenden Kunst (auf die wir später in größerem Zusammenhang zurückkehren werden) wurden in Bayern, wo man gerne durch amtliche Verordnungen der Kunst den Weg wies, mit Acht und Bann belegt. Eine kirchliche Bestimmung von 1720 erklärte in München „es sey sich der Stil an die großen Maitres der Italiäner zu halten, die Gott zu wahrem Lob und Preise ihre Bilder gemalet und nicht, wie deutsche und holländische Maitres, durch allzustarke Nachahmung der Natur in grobe und gemeinen Formen verfallen seyen.“ Durch die Asam wurde die künstlerische Grundstimmung der süddeutschen Großmalerei mit den eigentümlich süddeutschen, italienisierenden Barockelementen durchsetzt, die bis in die Rokokozeit geblieben sind. Der Einfluß Frankreichs tritt in der Malerei zurück. Eine kirchliche Großmalerei in der Art der deutschen Malerei hat Frankreich nicht gehabt. Von den wengen in Süddeutschland tätigen italienischen Malern hat nur der Venezianer Jacopo Amigoni (1675—1752) tiefere Spuren hinterlassen. Amigoni gehörte wie Pellegrini zu den internationalen Wanderkünstlern, die alle europäischen Höfe besuchten. In der venezianischen Malerei nimmt er eine besondere Stellung ein. Er ist Vermittler zwischen dem venezianischen Barock und dem französischen Rokoko. In Bayern sind seine frühen Hauptwerke. Begonnen hat er in Nymphenburg 1717; es folgen von 1719 an Fresken in Ottobeuren. Weiter das weichliche Fresko der Badenburg in Nymphenburg (1720), die großfigurigen Mythologien in Schleißheim (1723—27), Szenen aus der Ilias und aus Vergils Aeneis. Schwerfälligen Kompositionen mit schematischer Teilung von Götterapparat und Aktion auf Erden. Die Allegorien der kleineren Räume in Schleißheim sind liebenswürdige, farbig zarte, kecke Improvisationen. Die lichte Skala der milchigen, weich verfließenden Farben und der Aufbau ohne verkürzte Architekturprospekte brachte für die süddeutsche Malerei neue Anregung. Wichtiger als die höfischen Fresken sind die kirchlichen Deckengemäde in Ottobeuren (1719 bis 1729). In den zwanziger Jahren wurde Amigoni durch Cosmas Damian Asam ganz aus dem Felde gedrängt. Die einheimische Kunst hatte das Übergewicht bekommen. Sein Einfluß wirkte noch einige Zeit nach. Sein Schüler, der Ottobeurer Maler Erler, ist ein geschickter Nachahmer. Noch Holzer, Johannes Zimmermann und Wink haben aus seinen Fresken Anregung geholt.

Die stärkste, künstlerische Potenz in der deutschen Malerei des 18. Jahrhunderts ist Cosmas Damian Asam (geb. in Benediktbeuren 1686, gest. in Kloster Weltenburg 1739). Die Gabe der mühelosen, unerschöpflichen Erfindung, die elementare Großzügigkeit, die unerhörte Ausdruckskraft hat sonst keiner. Auch nicht der wenig jüngere Tiepolo, der nur Teilerlebnisse im Gemälde gibt, nicht die räumliche Synthese erstrebt. Allen anderen hat Asam voraus die Universalität, die Erfahrung in allen Gattungen der Kunst, in Architektur und Plastik. Sie läßt ihn Wirkungen erreichen, an die kein anderer herankommt. Allerdings, nur wenn diese Fresken intakt erhalten sind, spüren wir diese Wirkung. Asams eigentliches Feld ist das große Fresko. Seine Skizzen und Tafelbilder sind nebensächlich. Bei den Meistern der jüngeren Generation, wie Maulbertsch, ist das Verhältnis umgekehrt.

Das Handwerk hat Asam bei seinem Vater gelernt. Mit seinem Bruder ging er 1712—14 nach Rom. Auf der

149. C. D. Asam, Deckenbild in Osterhofen.

Academia S. Luca hat er 1713 den ersten Preis bekommen. Damals war schon längst (seit 1683) der Gesù von Gaulli ausgemalt. Pozzo hatte schon dem italienischen Deckenbilde die spätbarocke Form gegeben. An Pozzo hat sich Asam nicht angeschlossen. Das Mechanisch-Wissenschaftliche dieser Architekturkonstruktionen sagte ihm nicht zu. Erst in späteren Arbeiten holt er sich aus der Literatur einzelne Motive, wie den Kuppelaufbau des Pfingstfestes in Weingarten. Welche Richtung der Kunst ihm lag, sieht man aus seinen Frühwerken. Das Altarblatt der Schutzengelkirche in Straubing, das er 1714 in Rom gemalt hat, die hl. Theresia, ist deutlich inspiriert von Berninis berühmter Gruppe. Das Kuppelfresko der Dreifaltigkeitskirche in München, die Komposition mit ineinandergehenden, konzentrischen Kreisen, berührt sich mit Lanfrancos Kuppellösungen in Rom (und Neapel). Nur sind die Verkürzungen bei Asam viel vehementer, der Trichter der Figuren saugt den Beschauer förmlich in sich auf, im zentralen Scheitel erscheint Gott Vater, im Sturzflug herabsausend wie auf Michelangelos Fresko in der Capella Palatina. Es sind die Meister des Hoch- und Frühbarock, die sich Asam angesehen hat. Die gesteigerte Dynamik, Pathos und Bewegung, Rausch und Extase sind die Inhalte, die er sucht. Seine Formen bleiben bis zuletzt schwer, pompös. Seine Kompositionen sind immer auf die Figuren des Vordergrundes abgestellt, die sich nie so leicht in den architektonischen Zusammenhang einfügen, wie etwa die Figuren Günthers, die noch weniger die Auflösung in stimmungshafter Atmosphäre ertragen, wie die Maulbertschs. In dieser Pathetik und Schwere liegt die selbstischere Monumentalität begründet.

Die Farbe ändert sich bald nach der Rückkehr. Anfangs, noch in Freising (1723), herrscht ein kühler, blaßblauer Gesamtton wie in Bildern von Andreas Wolf. Die Auflichtung zu blühender Wärme ist (wie bei Rottmayr) ohne Seitenblick auf Rubens kaum denkbar. Auch die neue Auffassung der Antike in den wenigen profanen Themen (Alteglofsheim, Taf. XI) läßt an dieses Vorbild denken. Auch darin ist Asam ein Maler des Louis XIV. Nur in der Steigerung der Stimmungswerte in den späteren Werken zeigt sich der Übergang zum Regence. Auch in einzelnen Motiven. Die Liebe als geschmückte Schäferin mit breitkrämpigem Hut, blasiert lächelnd, die mit dem Krummstab die gläubigen Schäfchen an sich heranzieht (Deckenbild in Freising), ist dem Geiste nach schon eine Rokokoerfindung.

Die Form des visionären Fresko hat er erst allmählich gewonnen, mit der Steigerung seiner architektonischen Erfahrung. Seine frühen Deckenbilder in Endorf (1715), in Michaelfeld (1717) sind noch Übertragungen spätbarocker Tafelbilder in das illusionistische Schema. In Aldersbach (1720) rahmt den unteren Rand eine Balustrade, durch deren Baluster sich ein Inschriftband schlingt; sie baucht sich in einem Balkon vor, auf welchem der hl. Bernhard in der Verzückung sitzt. Die Figur hat die Bedeutung der Stimmungsfigur in der romantischen Landschaft. Sie führt den Beschauer in das Jenseits, in die Vision hinein, die der Heilige mit dem geistigen Auge sieht. Über ihm steigt eine Architektur empor, mit vielen realistischen Motiven, aber unmöglich, irreal in dieser Zusammenstellung,

traumhaft, visionär. Mittelpunkt dieser Geburt Christi ist das Kind, von dessen Strahlen Hirten und Engel getroffen werden. Wie auf mittelalterlichen Bildern halten die Engel Schriftbänder, die den tieferen Sinn des Geschehens angeben. Oben erscheint in der Glorie, von Engeln umrahmt, Gott Vater. Nicht die Rede von einer Vereinheitlichung der Perspektive zur Verstärkung der Illusion. Die naturalistischen Genremotive stehen im übernatürlichen Licht der sichtbaren Strahlen und die religiöse Allegorie greift aktiv in die heilige Geschichte ein.

Selbst wo Asam architektonische Verkürzung in der Art Pozzos gebraucht, ist das Resultat ein anderes. Im Westjoch von Weingarten (1721 f.) sind die Pfeiler des Westjoches im Gemälde der Decke wiederholt. Die Architektur erscheint aber noch einmal, wie in einem Spiegelbild, in einer neuen unfaßbaren Realität (wie die Gesellschaft in den großen Spiegelräumen des Barock) in das Übersinnliche gesteigert und verflüchtigt. Die gemalte Architektur schließt mit einer offenen Kuppel, die den Blick ins Jenseits freigibt. Oben schwebt vor dem rötlichen Sonnenball St. Benedikt, von den Seiten treiben durch die offene Halle die Gruppen der hl. Mönche, Frauen, Könige herein.

150. C. D. Asam, Deckenbild in Weltenburg.

Man könnte nun diesem architektonischen Motiv nachgehen und im Vergleich der Kuppelhallen allein nachprüfen, wie Asam das Thema immer wieder neu durchdacht und im Sinne visionärer Steigerung gewandelt hat. Hier nur einige Beispiele. Im Westjoch der Innsbrucker Pfarrkirche (1723) ist der architektonische Hintergrund vereinfacht, der Raum ist aufgehellt, der helle Mittelpunkt, Gott Vater in der Glorie, gibt dem Bilde den Eindruck des Schwebenden. Zur grandiosen Wirkung ist das Motiv im Saal des Klosters Břevnow bei Prag (1727 Tafel XII) gesteigert, wo die Architektur Szenen mit dem Gastmahl des hl. Günther umrahmt. Die Kuppel ruht auf Marmorpfeilern, deren Fuß verdeckt ist durch ein dunkles Repoussoir, eine Marmorbalustrade mit Figuren, die die Architektur „zurücktreibt". Die großen Linien der Architektur, die rahmenverwandten Linien, Randparallelen und ein einfaches Oval, geben dem Bilde die monumentale Ruhe. Innerhalb der großen Form werden die Einzelheiten mit aller Freiheit entwickelt. Hier, wo die Farbe in ursprünglicher Intaktheit erhalten ist, sieht man den raffinierten Ausgleich von Licht und Schatten, die sinnliche Erregtheit der Farbe und die dekorative Leichtigkeit. Durch die weite Kuppelöffnung fluten helle Wolken, auf diesen sitzt Abundantia, eine antike Göttin, und spendet von ihrem Reichtum. Quer über die Kuppel sind zwei Taue gespannt. Darüber ist keck eine mächtige Draperie geschwungen, die sich als Baldachin über die Tischgesellschaft breitet. Sie hebt die Hauptszene heraus: St. Günther verschmäht an einem Fasttage den gebratenen Pfau, der auf sein Gebet hin vom Tisch wegfliegt. (Die Randfiguren der anderen Seite sind nur Begleitung und Vorbereitung.) Das grandiose Motiv der geschwungenen Draperie nimmt dem architektonischen Aufbau das Monotone. Die freie Diagonale durchbricht die geometrischen Formen und gibt

dem Bilde die dekorative Leichtigkeit. Die Wirkung ist ähnlich wie auf Rottmayrs Fresko in Frain, aber noch bewußter organisiert.

Und doch war das Thema noch einer Steigerung fähig. Erst im architektonischen Verband, den die Asam selbst geschaffen haben, kommt das Fresko zur gewollten Wirkung. In Weltenburg (1733f. Abb. 150) ist die gemalte Kuppelhalle zu einem Rundtempel mit korinthisierenden Säulen geworden. Die einfache Form des kreisrunden Gebälks wiederholt sich in einem Wolkenkranz mit Putten und in den Linien der Laterne. Die Wiederholung bildet auch hier den saugenden Trichter, der den Beschauer in sich aufnimmt; aber die Gewaltsamkeit fehlt. Den Fuß der Säulen verdecken die Randfiguren, die sich im Hauptfeld zur abgekappten Pyramide zusammenbinden. Die Dreifaltigkeit in Erwartung Marias, und Heilige, die auf der Gegenseite sich als Zuhörer eines himmlischen Konzertes sammeln. Die Kuppelhalle ist wieder das variierte Abbild der wirklichen Kuppel, in lichten Farben, illusionistisch und doch irreal, leuchtend in märchenhafter Pracht. In dieser überirdischen Helligkeit liegt das Wunder. Es ist mit Mitteln erreicht, die sich der theatralischen Inszenierung nähern. Das Licht ist abgeblendet. Das Kirchenschiff liegt in der Dämmerung. In den goldenen Reliefs der Kuppel spielen die Reflexe. Nirgends sieht man direktes Licht, weil die lichtspendenden Fenster verdeckt sind. Das Fresko scheint selbst die Lichtquelle zu sein. Das Visionäre wird zur greifbaren Realität. Die Decke öffnet sich wirklich und das Ungeahnte wird Ereignis. Die Grenzen zwischen Sein und Schein sind noch durch ein anderes Kunstmittel verwischt. Am Rand der Kuppelöffnung sitzen Wolkenflocken mit Putten. Sie halten einen vergoldeten Kronreif, der das Oval der Kuppelöffnung nochmals wiederholt, das Bild zurückdrängt und zugleich die visionäre Wirkung steigert. In der Mitte der Breitseite biegt sich eine Figur vor, naturalistisch bemalt. Der Künstler selbst schaut über die Brüstung herab, um als Vermittler zu fungieren wie der Sprecher im Schauspiel, Cosmas Damian Asam in der Zeittracht mit Allongeperücke, selig lächelnd, als ob er sich eben aus der Versammlung der Heiligen weggestohlen habe, um mit dem Beschauer Zwiesprache zu führen. Mag sein, daß hier Mittel verwendet sind, die wir theatralisch nennen. Vorhang und geraffte Draperie finden wir in allen deutschen Barock- und Rokokokirchen. Man könnte ebenso gut an Frühwerke Rembrandts denken, wo auch die Lichtquelle durch einen Schirm verdeckt ist. Nicht auf die Mittel kommt es hier an, sondern auf die Absicht und die Wirkung. Absicht ist die Steigerung, die Erfüllung der Sehnsucht nach dem Übersinnlichen. Ein logisch durchdachter und klar übersehbarer Raum würde alle Rätsel lösen und das Ahnungsvolle nehmen. Die Mittel stehen wie in der Skulptur der Asam im Dienst einer tiefen, brünstigen Religiosität, die mit naivem Glauben das Übersinnliche versinnlichen, aber Wunderbare greifbar nahe bringen will. Nur in Räumen, die die Asam selbst gebaut haben, kommen diese Wirkungen zustande. In Weltenburg muß man sich schon viel von späterer Vergröberung wegdenken. In der St. Johann Nepomukkirche in München ist das Deckenbild vollständig verdorben und damit fehlt dem Bau die Befreiung, die Erlösung, die die barocke Schöpfung zum Kunstwerk macht.

Zur Steigerung in das Visionäre, Traumhafte, stehen Asam noch andere Mittel zur Verfügung. In Kladrau in Böhmen (1726), Regensburg (St. Emmeram 1732 Abb. 151), Osterhofen (1733 Abb. 149), Bruchsal (1729), Ingolstadt (1734) zieht sich die Komposition wie ein Fries um den Rand, durch den Illusionismus, die einheitliche Perspektive zusammengehalten. Von einer konstruktiven Einheit im Sinne Pozzos keine Spur. Nicht nur das. Sinnliches und Übersinnliches, Allegorie und Zeitgeschichte, Antike und fromme Legende sind vermischt. Strahlen durcheilen die Bilder und stellen übersinnliche Zusammenhänge her. Die zeitliche Einheit ist aufgehoben. Verschiedene Szenen mit dem Leben eines Heiligen stehen nebeneinander wie auf einem gotischen Bild. Das Nacheinander ist zum Simultanen gemacht. Der Vergleich mit modernen Bildern des Futurismus liegt noch näher.

Diese Bilder sind nicht ein Querschnitt durch den Fluß des geschichtlichen Geschehens. Nicht nur zeitlich Auseinanderliegendes wird in eine Handlungseinheit hineingepfropft, Sichtbares und Übersinnliches, Wirklichkeit und Abstraktion, auch alle geschichtlichen und allegorischen Gedankenassoziationen, die aus der allegorischen Idee erwachsen sind, werden mit den Trümmern geschichtlicher Situationen in rauschhafter Bewegtheit verbunden. In der Verquickung realer Einzelheiten zu einem logisch unmöglichen Gesamtbild liegt das Traumhafte der letzte Grad visionärer Steigerung. Wer allein mit dem Maßstab erreichter Illusion an diese Fresken herantritt, hat die eigentliche Absicht nicht gesehen. Der Illusionismus ist nur der Wegweiser in eine transzendente Welt, er ist nur ein Mittel des Zwanges, den Schritt in die visionäre Steigerung zu wagen. Die dynamische Steigerung der Form und die Kompliziertheit des Inhaltes verbinden sich leichter in dem Raum, wo Malerei, Plastik und Architektur in pathetischer Polyphonie zusammenklingen, wo die Wellen der bewegten Form über dem Beter zusammenschlagen

C. D. Asam, Gastmahl des hl. Günther.
Deckenbild in Břevnow.

bis er in den Zustand rauschhafter Extase versinkt und das Wunder gläubig aufnimmt. An diese Grenzen künstlerischer Wirkung hat sich die italienische Kunst nicht gewagt. Was von dem Bildhauer Asam gesagt wurde, gilt auch hier. Für den nordischen Künstler lagen auch hier die Aufgaben viel weiter gespannt, weil ihm von Anfang an die Wirkung des Irrationalen vertraut war, weil ihm die romantische Gesinnung angeboren war. Man hat aber auch damals gefühlt, daß die Schwelle des Unmöglichen erreicht sei, daß eine weitere Steigerung zum Chaos führen würde. Die Kunst der gleichzeitigen Rokokomaler mit der ästhetisch sauberen Trennung der Gattungen und der Erleichterung des Inhaltes bringt schon eine leichte Reaktion.

151. C. D. Asam, Deckenbild in St. Emmeram, Regensburg.

Die Maler der übrigen Zentralen können wir, bis auf wenige Ausnahmen, übergehen. Der bischöfliche Hofmaler Jakob Stauder in Konstanz, der Lehrer des Johannes Zick, war kein Künstler von hohem Rang. Seine vielen Fresken (Weissenau 1719, Wessobrunn 1720, Donauwörth 1721, Pielenhofen 1721, Ottobeuren 1715—24, Rheinau, Kirchhofen u. a.), sind für ihre Zeit fast rückständig zu nennen. Ein harter, zeichnerischer Illusionismus, die Fläche mit kleinteiligen Einzelheiten vollgepfropft. Der Inhalt überladen, schwache Versuche einer Verknüpfung mit der Wand. Die Fresken sind in den festen Rahmen gespannt, wie Ölgemälde.

In Schwaben war der bedeutendste Maler Joseph Spiegler (Wangen 1691—Konstanz 1757). Er gehört zwar den Lebensdaten nach schon dem Rokoko an, innerlich ist er dem Spätbarock oder richtiger gesagt, dem Regence treugeblieben. Er bildet die stilistische Parallele zu Asam, dem er aber in der Totalität des künstlerischen Schaffens nicht gleichkommt. Noch seine letzten Werke stehen auf der Stilstufe wie die Spätwerke Asams. Er war Schüler von Caspar Sing. Die frühesten Arbeiten (Ottobeuren 1723/24, St. Peter im Schwarzwald) sind noch unbeholfene Übertragungen von Tafelbildern. Spiegler soll dann nach Erlau in Ungarn berufen worden sein. Die späteren Fresken sind reife Leistungen (Stiftskirche Wolfegg (1735), Augustinerkirche Konstanz (1740), Altheim (1747), Salmendingen (1746), Schloß Sügenstein, Säckingen (1751). Sein Hauptwerk sind die Deckenbilder in Johann Michael Fischers grandioser Klosterkirche von Zwiefalten (1749—51). Wir heben eines hervor, das Fresko im Langhaus (Abb. 152). Der Inhalt ist äußerst kompliziert. Eine himmlische Szene als Füllung, gerahmt von historischen Bildern in stärkerer Untersicht. Die verschiedenen Realitätsgrade lösen die Kraft des Illusionismus an sich auf. In der Mitte, unter der Dreifaltigkeit schwebt Maria. Von ihrem Herzen geht ein feuriger Strahl der

152. J. Spiegler, Deckenbild in Zwiefalten.

Gnade auf ihr Gnadenbild, das von Engeln gehalten wird, wird hier gebrochen, fällt auf den hl. Benedikt, der weiter unten verzückt, mit ausgebreiteten Armen, kniet, und zerstäubt an dessen Herz in Feuerzungen der Gnade, und Erleuchtung, die auf die Heiligen des Benediktinerordens wie Flocken herabwehen. Die himmlische Szene ist wenig verkürzt; aber sie ist von einem riesigen Wolkentrichter mit ovaler Öffnung umschlossen, der den Beschauer aufsaugt, nach oben in die helle Unendlichkeit zieht. Die einfache, fast geometrische Figur steht in Kontrast zum unruhigen Wellenschlag der feinen Stukkaturen an den Seiten, die wie leichter Schaum hereinspritzen und mit ihren Bergen und Tälern irdische Szenen umschließen. Auch diese sind wieder durch stärker verkürzte, großzügige Architekturmotive gegliedert, Stufenaufbauten und vorspringende Ecken (wie auf Matthäus Günthers Fresken in Wilten). Den Inhalt bilden Szenen aus der Geschichte der großen Wallfahrtsorte Mariens: Genazzano, Fourvière, Einsiedeln, Altötting. Alle Anspielungen waren auch dem gelehrten Betrachter des 18. Jahrhunderts ohne Erklärung kaum verständlich und selbst mit einer Erklärung wird es dem Auge schwer, in die Geheimnisse zu dringen. Es bleibt ein allgemeiner Eindruck, die große Form des zentralen Trichters, der architektonische Funktion hat, wie eine Kuppel wirkt, und das kleinliche Geflimmer der Randszenen, die aus den Wellenkämmen der Stukkatur auftauchen. Diese dekorative Wirkung ist schon Rokoko.

* * *

Das Vorbild des französischen Hofes hatte das repräsentative Porträt zu einer gesellschaftlichen Forderung gemacht. Der Typus war am Hofe Ludwigs XIV. geprägt worden. Das höfische Porträt van Dycks war unmittelbares Vorbild gewesen. Es hatte schon die Säule mit Draperie und die dekorative Landschaft als unentbehrliche Requisiten geliefert. Barocke Stileigentümlichkeiten verbinden sich jetzt mit Forderungen der absolutistischen Gesinnung. Roger de Piles, der Ästhetiker der Louis XIV.-Zeit, hat die Forderungen des absolutistischen Porträts so formuliert: „Die Bildnisse müssen zu uns zu sprechen scheinen und uns etwas sagen: Halt! beachte auch wohl, ich bin jener unbesiegbare König, erfüllt von meiner Majestät; oder: ich bin jener tapfere General, der überall Schrecken um sich verbreitet; oder, ich bin jener große Minister, der alle Schliche der Politik gekannt hat; oder: ich bin jener Magistrat von vollendeter Weisheit und Redlichkeit.“ Das Demonstrative, Ostentative der Haltung, auch die Steigerung zum Typus liegen in dieser Forderung.

Die Aufstellung der Figur im Vordergrund, die Bewegtheit, die räumliche Vertiefung, die Verbindung mit dem Beschauer durch den Blick, durch die Handbewegung, hatte schon das spätbarocke Bildnis so gehabt. Die barocke Stilistik wird jetzt durch gesellschaftliche Forderungen der Repräsentation und Etikette modifiziert. Die fliegenden Genien, die auf älteren Porträts

153. Joh. Kupetzky, Polnischer Edelmann.
Krakau, Universität.

154. A. v. Manyoki, Franz Rakoczy II.
Dresden, König v. Sachsen.

über den Helden den Lorbeerkranz halten, sind der realistischeren Phantasie der Louis XIV.-Zeit unerträglich. Die äußerliche Steigerung der Persönlichkeit durch die Galatracht mit Perücke, Paradeschuhen, wurde natürlich auch im Porträt übernommen. Dazu wurde der ganze Vorrat an Attributen abgeladen: Orden, Draperien, Spitzen. Selbst die Landschaft ist nicht mehr als ein Attribut, eine inhaltliche Ergänzung ohne Eigenwert, mit konventionellen Zeichen mehr angedeutet als dargestellt. Unmotivierte Bäume, Felsstücke, Tarrainkulissen, sind wie theatralische Versatzstücke an die Figur herangetragen, nur damit die Attribute, die Krone, der Hut, die Handschuhe, der Krönungsmantel einen Platz finden. Das Stoffliche der prunkvollen Sammte, der Seide und Spitzen, des Dekors, ist mit allem malerischen Raffinement durchgearbeitet. Es ist die notwendige Folge, daß vor dem Drum und Dran das Augenmerk von der Persönlichkeit selbst abgelenkt wird. Der individuelle Charakter hat mit dem Begriff der Repräsentation nichts zu tun. Seele und Schicksal sucht man vergebens. Viel wichtiger ist die Haltung, für die sich gewisse Schemata einbürgern: die stehende Figur mit Dreiviertelansicht und über die Schulter nach vorn gerichtetem Blick (wie in der Skulptur), die Sitzfigur mit gleicher Wendung, das Halbfigurenbild. Zur Physiologie des höfischen Porträts gehören auch die stereotypen Handbewegungen, das gestikulierende Deuten, das energische Halten des Feldherrnstabes, das feste Hineingreifen in den Mantel. Die pomphafte Miene, Würde und Grandezza werden dann auch auf das bürgerliche Porträt aufgepfropft.

Mit dieser allgemeinen Beschreibung ist das höfische Porträt des Spätbarock und des Rokoko charakterisiert. Der Typus bleibt in den Stilperioden der gleiche; nur die Wandlung vom pompösen majestätischen, rauschenden Prunk zur verfeinerten Eleganz, vom Übermenschentum zur vornehmen Weltlichkeit, von übersteigernder Schaustellung zur selbstbewußten Zurückhaltung,

155. B. Denner, Hofgesellschaft (Christian August von Schleswig Holstein). Großherzog v. Oldenburg.

von ostentativer Repräsentation zur liebenswürdigen Anmut, vom heroischen Paradebildnis zum intimeren Porträt, ist formaler Inhalt.

Als das höfische Porträt um die Jahrhundertwende auch in Deutschland gesellschaftliche Notwendigkeit wurde, fehlten die vollwertigen Kräfte. Auf diesem Gebiet ist der Import am stärksten. Fast alle Fürstenhöfe haben ausländische Maler von mehr oder weniger großer, künstlerischer Bedeutung berufen. Am Wiener Hof ist, nachdem die spanische Niederlande zum Reich gehörte, die niederländische Orientierung geblieben. Zum Hofmaler Karls VI., Jakob von Schuppen (Fontainebleau 1650—Wien 1751) hat sich als Hofmaler des Kaisers Leopold Franz von Stampart (Antwerpen 1675—Wien 1750) gesellt, den später (nach dem Interregnum Kupetzkys) seit 1731 der Ikonograph der Maria Theresianischen Zeit, der langlebige Schwede Martin von Meytens (Stockholm 1695—Wien 1770) ablöste. In ihren Werken, deren geschichtlicher Wert oft größer ist als der künstlerische, spiegelt sich der Wandel der Lebenshaltung und Lebensauffassung, der Übergang von schwerem Pomp zur liebenswürdigen Vornehmheit und klarer, heller Fröhlichkeit.

Die Wittelsbacher haben sich nach französischen Meistern umgesehen. In München war Joseph Vivien (Lyon 1657—Bonn 1735), der Schüler von Lebrun, in dieser Zeit der Bildnismaler. Am Pfälzer Hof des Kurfürsten Karl III. Philipp war Pierre Goudreaux (1694—1731) tätig. In Dresden lebte von 1715—42 der Schüler von Lebrun, der spätere Pariser Akademiedirektor Louis Silvestre (1695—1760), der auch Räume im Zwinger, im Brühlschen Palais, im Japanischen Palais, im Schloß mit glatten Allegorien (Ölmalerei auf Stuck) dekoriert hat. In Berlin war Antoine Pesne (geb. 1683 in Paris, gest. 1757 in Berlin), der gefeierte Porträtist. Er ist der Ikonograph der bedeutendsten Männer Preußens von 1711, dem Datum seiner Berufung, bis zum Siebenjährigen Krieg. Der Freund Friedrich des Großen und einer der Männer, die die künstlerische Richtung des jungen Kronprinzen bestimmten, hat gewiß auch in einer Geschichte der deutschen Kunst seinen Platz. Aber in eine Geschichte der deutschen Malerei dieser Zeit die wir hier schreiben wollen, gehören alle diese Maler nicht. Sein Nachfolger war Charles Amedée Philippe van Loo.

Nur mit allem Vorbehalt dürfen unter deutschen Malern zwei der besten Bildnismaler angeführt werden. Der ungarische Edelmann Adam von Manyoki (geb. in Szokoly 1673, gest. Dresden 1757), der Schüler von A. Scheits

156. Ottmar Elliger, Mythologische Szene. München, Kunsthandel (J. Böhler).

war und sich bei Largillière in Paris ausgebildet hatte, war in Berlin und dann lange Jahre (1713—24 und 1731—57) in Dresden tätig. Der französische Einfluß wiegt auch in seinen Bildnissen vor. Von seiner ersten Schulung ist in der Farbe, im Helldunkel, in der Schlichtheit der Aufmachung und in der Eindringlichkeit der Charakteristik eine Spur der holländisch orientierten, norddeutschen Richtung geblieben. Aus Ungarn stammt auch Johannes Kupetzky (geb. Pesing 1667 von böhmischen Eltern, gest. Nürnberg 1740). Er war mehr Autodidakt. 1683—87 hat er in Wien, 1686—1709 in Italien, in Venedig bei Liberi, in Rom bei Matthias Füßli gelernt. Von Fürst Adam Liechtenstein wurde er 1709 nach Wien berufen; er avancierte rasch zum gesuchten Porträtisten des Hofes des Kaisers Joseph. Prinz Eugen, der hohe Adel, selbst Zar Peter I. (der 1712 in Karlsbad weilte) sind ihm gesessen. 1723 mußte er wegen religiöser Sektiererei Wien verlassen, blieb dann bis zu seinem Tode in Nürnberg. Ein späterer Nachklang Caravaggiesker Farbenkontraste, vermittelt vielleicht durch Karl Loth in Venedig, die schwere Skala neapolitanischer Malerei (der Einfluß ist am deutlichsten sichtbar in großen Halbfigurenbildern von Aposteln, Eremiten, Bettlern und im Stilleben) wurden auch im repräsentativen Porträt beibehalten Beispiel das Bildnis des Kaisers Karl VI. (1714), wo die Lebendigkeit des Ausdrucks, gesteigert durch kühne Schatten, der Schematisierung entgegen arbeitet. Kopf und Hände sind betont. Die Draperie, die für das repräsentative Porträt so wichtig war, ist vernachlässigt. „In Kupetzkys Gemälden herrscht die wirkliche Natur, das Leben selbst, alle anderen Gemälde sind daneben flach", sagte der Bildnismaler Graff. In seinen Spätwerken scheint Kupetzky in Rembrandt Rückhalt gesucht zu haben.

Natürlich hatten auch die kleineren Fürstenhöfe ihre Hofmaler für repräsentative Bedürfnisse, für Porträts, Deckenbilder. Es hat nicht viel Zweck, die Schar der kleineren Meister aufzuzählen. Bei einigen mag man im Zweifel sein, ob sie eher in die Kulturgeschichte als in die Kunstgeschichte gehören. Von anderen gibt es wieder Einzelleistungen von Wert. So von Johann Peter Feuerlein (Boxberg 1668—Ansbach 1728) dem Ansbacher Hofmaler, Schüler von Onghers in Würzburg, ein Selbstbildnis in Hermannstadt; andere Porträts im Besitz des Fürsten zu Schwarzburg. Das Deckengemälde im Festsaal zu Ansbach ist von Carlone vollendet. Johann Christian Sperling (1691—1746) war vorübergehend sein Nachfolger. In Dresden war Heinrich Christoph Fehling (1654—1725) Hofmaler; von ihm sind Bildnisse sächsischer Fürstlichkeiten in

Dresden und Moritzburg erhalten. Er arbeitete mit Samiel Bottschild (1641—1706), der im Bande Barock erwähnt ist.

In den Kreis der norddeutschen Maler, in die Umgebung dieser spätbarocken Porträtisten gehört seiner Herkunft nach auch Ismael Mengs (Kopenhagen 1688—Dresden 1764), der Vater des berühmteren Sohnes. Er hat in Kopenhagen, dann in Lübeck gelernt. Ein Rest holländischer Sachlichkeit und Intimität ist in den großen Bildnissen vorhanden, von denen das des Kaufmanns Salz (Museum Leipzig) zu rühmen ist. In den feinen Miniatur- und Emailgemälden geht er auf höfisch modernen Wegen. Es ist der gleiche Kreis, dem auch Balthasar Denner angehört (Altona 1685—Rostock 1749). Er war in denselben nordischen Städten tätig wie Mengs, in Hamburg, Kopenhagen, dann in England, Dresden, Berlin, Rostock. Man wird seiner atavistischen Kunst, der unerhörten peinlichen Genauigkeit, am leichtesten gerecht, wenn man ihn, den Nachahmer eines Dou, als verspäteten Ausläufer der holländischen Kleinmeister des 17. Jahrhunderts betrachtet. Die Berühmtheit seiner penibel durchgeführten Köpfe alter Frauen und Männer hat der Umstand veranlaßt, daß seine Tätigkeit in die Zeit des Rokoko fällt, wo die Vorliebe für die holländische Malerei von neuem erwacht war und die Reaktion gegen den Spätbarock eingesetzt hatte.

* * *

In diesen Kreis gehört auch Ottmar Elliger (Hamburg 1666—St. Petersburg 1735), den wir hier als Überleitung zu den Spezialisten hier anführen. Er war der Sohn des Stillebenmalers gleichen Namens. Er hat bei seinem Vater in Berlin gelernt, kam dann zu Gerard de Lairesse nach Amsterdam. 1716 wurde er Hofmaler des Mainzer Kurfürsten, 1726 ging er als Kupferstecher nach Petersburg. Von Lairesse hat er die eklektizistische Formenreinheit und den feinen bläulichen Ton übernommen. Seine miniaturhaften, ungemein geschickten, vielfigurigen Bilder (Kassel, München, Göttingen, Wien) sind die deutschen Gegenstücke zu den Werken des Adriaen van der Werff. vor welchen sie die Keckheit des Striches voraus haben.

Bei den Maler-Spezialisten mag hier die Erwähnung genügen. Philipp Ferdinand (1664—1750) und Johann Georg Hamilton (1672—1737) haben in großfigurigen Bildern für die vornehme Wiener Gesellschaft die Jagdbeute und die Pferde porträtiert. Künstlerisch höher stehen die Blumensträuße und Jagdstilleben des Franz Werner Tamm (Hamburg 1658—Wien 1724), dessen Sohn Franz Tamm diesen Zweig mit noch größerem Geschick kultivierte. Tierstücke, Pferdebilder, Schlachtenbilder, Jagdszenen waren die Spezialität des Augsburger Malers und Kupferstechers Johann Elias Riedinger (Ulm 1698—Augsburg 1769). Er war Schüler des Augsburger Schlachtenmalers Georg Philipp Rugendas (1666—1742), dessen nach dem Vorbild eines Bourguignon und Tempesta gemalten Reitergefechte, Plünderungen, Pferdestücke sich im 18. Jahrhundert besonderer Beliebtheit erfreuten. Für die Wertschätzung des Künstlers kann ein Beweis sein, daß J. C. Füßli schon 1758 seine Biographie geschrieben hat.

* * *

Die Landschaft war im Spätbarock nicht recht geschätzt. Sie gehörte zu den niederen, mehr gemeinen Gattungen der Malerei. Man hat sie weiter gepflegt, so wie man ein Erbe aus praktischen Gründen erhält; aber es hat bis zum Ende des Jahrhunderts gedauert, bis die deutsche Malerei, zum ersten Male wieder nach Elsheimer, in ihr Eigenes zu sagen hatte. Übernommen wurde die Landschaftsmalerei aus zwei Quellen: von Holland und von Italien.

Die eine Richtung liebt die Intimität und das kleine Format, sie sucht die einfachen Themen atmosphärischer Stimmung, die in ein konventionelles Schema hineingezwungen werden, das der alte Dreiklang von braun, grün, blau beherrscht. Eine Staffage mit leicht anekdotischer Tendenz Inhalt dient zur Interpretation mehr des Inhaltes als der der Stimmung. Die intime Landschaft hat mehr Realitätsgefühl, aber von frischer Naturanschauung ist sie ebensoweit entfernt, wie die Landschaft der zweiten Richtung, die ideale Landschaft, die von den Italienern übernommen wurde.

Nicht die klar gegliederte, formenbestimmte Landschaft der Klassiker der idealen Malerei, das heroische Weltbild eines Poussin war das Vorbild, sondern die inhaltlich reichere, aber kompositionell gelöstere, bewegte Malerei eines Salvatore Rosa, oder die zahme eines Jan Both. Formale Eigenart ist die barocke, räumliche Steigerung durch die Komposition. Der Hintergrund ist

157. J. F. Beich, Bäume am Flusse. Würzburg, Universität.

158. Thiele, Ruine Wehlen an der Elbe. Landesanstalt Sonnenstein.

159. Chr. H. Brand, Wasserfall. Schloß Weikersdorf.

meist durch Randkulissen, Randbäume abgesperrt. Die malerischen Versatzstücke, die wie dunkle Theaterkulissen vorgestellt sind, bringen die barocken Reize der Deckung und Überschneidung, sie bilden die Sprungbretter für die verstärkte Tiefenvorstellung, sie bedingen den Eindruck des gewaltigen Tiefenraumes. Die Bewegung ist verstärkt durch die unruhige Gestaltung der Terrainschichten, durch die atmosphärischen Kontraste, durch den Kampf der Wolken. Erst durch die Komposition und die wie nachträglich eingesetzte, manchmal schon novellistische Staffage wird die Landschaft „bedeutend". Selbst da wo eine Vedute, ein Landschaftsporträt als gegebener Auftrag den Inhalt bildet, wird ein dekoratives Schema angetragen, das den Natureindruck verflüchtigt. Das Landschaftsporträt wird in den Hintergrund geschoben und durch Versatzstücke zur „Wirkung" gebracht. Beide Richtungen der Landschaft nähern sich im Laufe der Entwicklung durch die Auflösung im Dekorativen.

Maler der holländisierenden Richtung sind die verschiedenen Mitglieder der Nürnberger Familie Bemmel. Wilhelm von Bemmel (1630—1708), der aus Utrecht eingewanderte Schüler von Saftleven ist der Vater des Peter von Bemmel (1685—1754), dessen Spezialität die komplizierteren Naturereignisse sind, Gewitter, Sonnenaufgänge, in die ihm oft Rugendas die Staffage malte. Sein Bruder Johann Georg von Bemmel (1669—1723) hat Landschaften mit Tierstaffage gemalt. Nur um die Kontinuität der Entwicklung zu zeigen, führen wir auch andere Namen aus dieser Periode an. Abbildungen sind im Darmstädter Jahrhundertwerk leicht zu finden. Johann Jakob Hartmann (Kuttenberg 1680—Prag um 1730) hat sich die flämische Landschaft des J. Brueghel zum Vorbild genommen und als barocker Meister seine Bilder gerne in Zyklen geordnet, die eine Allegorie der Elemente bilden. Eine gewisse Schablone herrscht vor. Ein Vordergrund mit Seitenkulissen rahmt den helleren Mittelgrund, der unmerklich sich im Atmosphärischen auflöst. In den Landschaften des Franz de Paula Ferg (Wien 1689—London 1740), Ruinenlandschaften, Marinen, ist das Helldunkel raumbildend. Die niederländische Formel ist gelockert in der dekorativen Verallgemeinerung. Auch Max Joseph Schinnagl (Burghausen 1694—Wien 1761) gehört in diesen Kreis. Die feinsten Werke dieser Gattung sind von Christian Hilfgott Brand (Frankfurt a. O. 1695—Wien 1756). Der anfängliche Einfluß der Niederländer löst sich in den späteren, idealistischen Kompositionen (die besten in Schloß Weikersdorf bei Baden). Die romantische Schwere des Themas dieser Landschaften mit grotesken Felsen, Wildbächen, Schluchten, Gewitterwolken weckt die Erinnerung an Magnasco; aber die dekorative Leichtigkeit des Farbenauftrages, die Lockerung des Helldunkels durch springende Lichter und bunte Flecken, löst alles Unheimliche. Die Farbe an sich kommt wieder zu ihrem Recht. Von diesen Arbeiten ist der Schritt zu den Rokokolandschaften seines Sohnes Christian Brand und des Norbert Grund nicht groß.

Die Maler der idealistischen Richtung, die in Italien gelernt haben, unterscheiden sich nicht nur durch die Bevorzugung des großen Formats, mehr noch durch das Thema der südlichen Landschaft, in den freien Werken, durch die Größe der Formen, durch die stärkere Bewegung und die barocke Raumtiefe, die durch diagonale Straßen, Bäche betont, durch die Staffage getragen wird. Franz Joachim Beich (Ravensburg 1665—München 1748), der Schüler von Dughet und Salvatore Rosa hatte sich schon in Rom und Neapel einen Namen gemacht, bevor er nach Bayern kam. Nur seine Frühwerke, wie die Waldlandschaft in Würzburg, zeigen den Ernst des

160. A. Faistenberger, Gebirgslandschaft. Innsbruck, Ferdinandeum.

künstlerischen Wollens. In den Massenaufträgen des Münchener Hofes, den Schlachtenbildern in Schleißheim, den Veduten in Nymphenburg hat das sachlich historische Thema das rein künstlerische Interesse verflachen lassen. Aus der gleichen Schulung ist Anton Faistenberger (Salzburg 1663—Wien 1708) hervorgegangen. Hohe Seitenkulissen, wilde Felsen, ein Gitter hoher in das Bild hereingeschobener Laubbäume, verstärken die Raumtiefe, der hochgerückte Horizont gibt die Möglichkeit, den Reichtum der südlichen Landschaft zu zeigen, deren bewegte Vielteiligkeit sich in der langgezogenen fließenden Linie des Mittelgrundes beruhigt in die lichte Form übergeleitet wird. Das klare Schema idealer Landschaftskonstruktion ist den meisten seiner Werke aufgedrückt. (Die besten in Wien, Aschaffenburg, Breslau.) Von seinem Bruder hat Joseph Faistenberger (Salzburg 1675—1724) gelernt, von dem das Stift St. Florian einen schönen Zyklus südlicher Landschaften besitzt. Der Wiener Schule steht nahe Johann Alexander Thiele (Erfurt 1685—Dresden 1752), der Hofmaler Augusts III. Er war der viel beschäftigte Prospektenmaler der Fürstenhöfe Mitteldeutschlands. Auf seine Werke paßt die allgemeine Charakteristik der idealen Landschaft am besten. Landschaftsporträts gibt auch er nicht. Ein idealistisches Landschaftsschema bringt die Ansichten dem Geschmack der Zeit nahe, und ein unruhiges Helldunkel mit flackerigen Lichtern erzeugt mit der Auflösung des Realen die romantische Stimmung, die wieder entfernt an Magnasco erinnert.

Rokoko

Stilgeschichtlich müßten die Maler der Übergangszeit, wie Asam, zu einer neuen Periode gerechnet werden. Es ist jedoch nicht möglich, klare Grenzen zu ziehen und eine eigene Stilperiode des Regence in der deutschen Malerei abzutrennen. Die Übergänge sind zu schwankend. Wir behalten deshalb die gröbere Periodisierung auch hier bei und beschränken uns bei der Übersicht über die allgemeinen Züge auf die auffallenden Merkmale.

Die leichten Anzeichen einer Reaktion, die wir in der Skulptur des Rokoko festgestellt haben. sind auch in der Großmalerei zu spüren. Die Charakteristika des Formenwandels gelten auch hier. Die Abspannung und Klärung, die Leichtigkeit, die Abwendung von Rausch und Pathos, sind die Kennzeichen. Die schattenlose Helligkeit und die mühelose Leichtigkeit gehören fast zum Stilbegriff der Rokokomalerei. Aber alle Anzeichen eines Formenwandels sind noch lange nicht Zeichen einer Wende, einer Reaktion. Die primäre Voraussetzung des illusionistischen, barocken Freskos, der Raumerweiterung und Raumdurchbrechung, ist geblieben: der unendliche Raum.

Ostentativ spricht sich der neue Geschmack aus in der Aufhellung der Farbe. „Der Maler hebt durch seine Arbeit die Decke des Baumeisters wieder weg, läßt uns an deren Stelle den Himmel oder die Luft sehen und in derselben eine Handlung von allegorischen oder mythologischen Personen. Dadurch bekommen diese Gemälde den Vorteil, daß sie einigermaßen aufhören Gemälde zu sein, indem man den wahren Ort der Sonne zu sehen glaubt.“ So beschreibt schon Sulzer in seiner Theorie der schönen Kunst 1778 die Wirkung des Rokoko-Deckenbildes. Stilmerkmal ist auch die größere ästhetische Sauberkeit, trotz der dekorativen Synthese. Nur in Süddeutschland bleiben die illusionistischen Grenzeffekte in der Verschmelzung von Baukörper und Deckenmalerei, die Ansätze von bemalten Draperien, von Gliedern, die Vermischung von Stukkatur und Malerei. In den anderen Ländern sind sie selten.

Noch deutlicher als in Skulptur ist in der Malerei die dekorative Verallgemeinerung. Trotz der gesteigerten, gedanklichen Kompliziertheit in Allegorie und Symbolik wird letzten Endes der Inhalt doch gleichgültig und das verallgemeinerte, formale Thema, der dekorative Schein, die farbige Gliederung der Decke, die Erweiterung des Raumes ist die eigentliche, künstlerische Aufgabe. Natürlich kennt das kirchliche Fresko nach wie vor nur religiöse Themen, die irgendwie mit dem Bau eng verknüpft sind. Aber die Deckenbilder sind keine Andachtsbilder, die zum Miterleben zwingen wollen. Sie wenden sich im Rokoko an Kollektivgefühle, nicht an die Andacht des Einzelnen. Es hat seinen besonderen Grund, daß im Rokokofresko der Rahmen durchbrochen ist und daß so der Blick über den Rahmen hinausgetrieben wird. Die Zahl der Figuren ist derart vermehrt, daß die einzelne Figur überhaupt nicht zur individuellen Wirkung gelangen kann, so daß sie mit ihren Leiden und Freuden an das Mitgefühl des Beschauers appellieren könnte. Auch auf das Tafelbild, das Altarblatt ist diese dekorative Freiheit übertragen. Die Individualität verflüchtigt sich im Bilde. Von einer seelischen Anteilnahme des Künstlers ist kaum zu reden. Im Fresko sind die Figuren oft nur mehr Streublumen, die über die Fläche treiben oder Atome, die im Wirbel der Bewegung untergehen. Nur der allgemeine, religiöse Inhalt muß als Stimmungsfaktor bleiben. Die vordringliche Aufgabe des Freskos ist die räumliche Steigerung. Erst das späte Rokoko bringt wieder die Betonung des Rahmens und Verminderung der Menge, und bereitet damit die Konzentration des Beschauers vor.

Die dekorative Aufgabe ist in den verschiedenen Ländern anders angefaßt worden. Es bilden sich dekorative Schemata, die für die einzelnen Kulturkreise bindend sind. In einem Punkt

ist die Erleichterung, Abspannung wenig zu spüren: im Format. Ausdruck der Rokokoarchitektur ist die Vereinheitlichung, die Verschmelzung der Kompartimente zu einem Raum. Die ungeheuren Flächen, die dadurch geschaffen wurden, waren der erste Anreiz zur Entfaltung der Virtuosität. Wie man trotzdem in den einzelnen Ländern den Eindruck des Riesigen, Ungeheuren durch dekorative Schemata vermied, durch die Auflösung in kleinere Einheiten, durch die Vielheit von Figuren, durch die durchgehenden Züge der Komposition, durch die Aufhellung der Farbe, das müssen wir der Einzelbeschreibung vorbehalten.

161. D. Gran, Kuppelbild in Sonntagsberg.

Die Blüte der österreichischen Großmalerei im Rokoko ist begründet auf einem Überschuß an ausgezeichneten Kräften. Vom Import italienischer Berühmtheiten sieht man im Rokoko ab. Natürlich sind die Fäden der Verbindung mit Italien nicht abgeschnitten. Nach wie vor gehen die Virtuosen nach dem Süden, jetzt nach Venedig, auch noch nach Rom und Neapel. Als Reminiszenz an die italienische Quadraturmalerei bleibt die Architekturmalerei am Rande der Decken, die Fortsetzung der wirklichen Architektur, die Brücke zur illusionistischen Raumerweiterung, der Wegweiser zur Unendlichkeit. Sie werden gewöhnlich Spezialisten (Italienern wie Gaetano Fanti, Antonio Tassi, Francesco Messenta, F. J. Wiedon) überlassen. Die geistreiche Verschmelzung von Rahmen und Füllung, von Bild mit der Stukkatur (wie in Bayern) kennt man nicht. Im Gegenteil. Die ästhetisch saubere Trennung von Bild und Architektur wird immermehr gesucht. Angesetzte und illusionistisch bemalte Extremitäten, Draperien werden verschmäht. Man findet höchstens Grisaille-Architektur mit bunten, illusionistischen Figuren.

Trotz der Verbindung mit Italien hat die österreichische Großmalerei ihren eigentümlichen Ausdruck, ihre spezielle Art, ihre besondere Melodie, die man leicht heraushört, wenn einheimische Kräfte in andere Länder (wie Bayern) geholt werden. Die Eigenart ist verstärkt

162. D. Gran, Hl. Elisabeth. (Entwurf.) Augsburg, Slg. Röhrer.

durch die Tradition, sie ist unterbaut durch die Selbständigkeit der Architektur, durch den Charakter der Räume, die auch im Deckenbild einen anderen Ausdruck verlangen, als italienische Bauten. Eigenart ist die Klarheit und Heiterkeit, die Weichheit und leichte Sinnlichkeit, die aber im Fresko nicht die nervöse Feinheit der Franzosen erreicht. Die extatische Steigerung, die in süddeutschen Fresken rauscht, erlischt, bis Maulbertsch von neuem grandiose Vertiefung bringt. Bevorzugt ist ein Thema: die Wolkengloriole mit religiösen oder allegorischen Figuren. Nirgends hat man so wie hier die Themen auf die logischen Grenzen visionärer Möglichkeit zugeschnitten, die Bartholomäus Altomonte in einem Brief an den Abt von Admont (1742) andeutet: man solle Gedanken vermeiden, allwo sich Gebäude befinden, weil Gebäude in den Lüften wider die Natur seien und dem Auge kein contento geben.

Mit dieser Beschränkung ist auch ein Verzicht auf malerische Kombinationen gegeben, die süddeutsche volkstümliche Fresken problematisch reizvoll machen, der Verzicht auf die irrealen Zusammenstellungen, die geradezu Eigenart des deutschen Freskos sind. Die Thematik ist eng. Die schweren, geometrisch geordneten Ballungen lösen sich in leichtere Flocken, die Figuren konzentrieren sich mehr am Rande und überlassen die große Fläche dem Lichte, das mit strahlender Helligkeit alles verklärt, bis das Spiel atmosphärischer Stimmungen zum malerischen Thema wird. Die kompositionellen Möglichkeiten, die schon Rottmayer angedeutet hatte, werden nicht ausgebaut. Ein leichter, dekorativer Rhythmus gliedert die riesige Fläche. Der Illusionismus ist beibehalten, aber die gewagten Experimente fehlen. Die Neigung, die ungeheuren Flächen, die durch die vereinheitlichte Architektur der Rokokozeit gegeben war, mit einem Fresko zusammenzufassen, ist auch hier vorhanden; aber die Art der Auflösung dieser Flächen durch dekorative Schemata ist in der Rokokozeit nicht mehr so genial erfindungsreich, wie noch bei Rottmayr. Immer die gleichen Wolkenballungen, die in Dreiecksform gruppiert sind, in Diagonalen sich kreuzen oder vom Rande her in konzentrischen Kreisen einem hellen Zentrum zuströmen, in der flimmernden Unendlichkeit sich auflösen. Eine verklärte Welt im Glanze ewiger Heiterkeit, aber auch eine unbegrenzte Welt von Schemen, ein Reich von blutlosen Gestalten, eine blasse Welt metaphorischer Begriffe, die in schattenloser Helligkeit wie unbestimmte Klänge schweben und verfließen.

Volkstümlich ist diese Kunst nicht, sie ist viel zu gelehrt. Wenn man die Programme liest (die Tietze gesammelt hat), merkt man mit Erstaunen, wieviel an „hieroglyphischem" Wissen in die einzelnen Figuren und Gruppen hineingeheimnist ist, wie sehr dem Künstler die Hände

163. P. Troger, Deckenbild in Altenburg.

gebunden waren, wie jede Bewegung aus Erklärungen und ikonographischen Vorschriften erwachsen war, wie viel an Überlegung notwendig war, bis diese Gegebenheiten sich in die dekorativen Rhythmen einfügten. Man möchte glauben, daß schließlich vor lauter Rücksichten dem Maler keine Möglichkeit bleiben konnte, aus dieser unsinnlichen Gedankenkunst ein künstlerisches Erlebnis zu gestalten, weil nicht die menschliche Figur an sich wichtig war, sondern der jenseitige Inhalt, die Idee. Die gedankliche Tiefe ist aber noch keine künstlerische Vertiefung. Der Inhalt wird leicht dekoratives Gelehrtentum, ein reizvolles Frage- und Antwortspiel mit allegorischer Weisheit, ein Rätselraten, von den Ranken eines unfruchtbaren Wissens umstrickt, wie unter Rokokoschnörkeln versteckt. Die elementaren Grundgefühle fehlen. So sehr die einzelne Leistung an ihrem Orte erfreut, die dauernde Wiederholung ermüdet.

Das Urteil gilt für die dekorative Malerei des österreichischen Rokoko. Erst die Periode des Louis XVI. bringt mit den neuen farbigen Problemen, die vom Tafelbild übernommen wurden, auch neue Themen und damit Vertiefung und den Antrieb, wieder zu den menschlichen Grundgefühlen zu gelangen.

Für unsere Übersicht ergibt sich aus dieser Gleichartigkeit eine Forderung: die der Kürze. Mit dieser Zusammenfassung sind die meisten Werke charakterisiert, die im Folgenden nur kurz aufgezählt werden können.

Der berühmteste Großmaler Wiens, der glanzvollste Freskant der Rokokozeit, war Daniel Gran (geb. in Wien 1694, gest. in St. Pölten 1757). Er hat angeblich bei zwei kleinen Meistern, Pankraz Ferg und Gregor Werle gelernt. 1718 sind seine reizvollen, ornamentalen Wandmalereien in Schloß Wasserburg entstanden. 1719/20, protegiert von Fürst Schwarzenberg, ging er nach Italien, war Schüler von Sebastiano Ricci in Venedig, der den größten Einfluß auf ihn übte, und von Solimena in Neapel. Nach der Rückkehr arbeitete er für seinen Pro-

tektor und für die Klöster. Sein Wissen, sein universales Können machten ihn zum gesuchten Berater der baulustigen Äbte und zum selbstbewußten, reservierten Virtuosen. Alle Auszeichnungen, selbst das Direktorium der Akademie, hat er abgelehnt. Als Schüler wird nur genannt der Brünner Maler Endlicher. Die wichtigeren Fresken sind die: 1721 Schloß Hirschstetten, 1724 Kuppelsaal und 1726 große Galerie des Palais Schwarzenberg in Wien, 1730 die von Winckelmann gerühmten Fresken im Prunksaal der Wiener Hofbibliothek, 1732 Schloß Eckartsau, 1737—38 das gewaltige Deckenfresko im Landhaussaal zu Brünn, 1738—43 Wallfahrtskirche auf dem Sonntagsberg (Abb. 161), 1746—47 Dom in St. Pölten, 1747 Kloster Hradisch, 1746—47 Schloß und Pfarrkirche Hetzendorf, 1748/9 Herzogenburg, 1749 Kaisersaal in Klosterneuburg, 1755 Schloß Friedau. Die Klarheit der Komposition, die Korrektheit der Zeichnung und schließlich das Lob Winckelmanns haben Gran das Epitheton eines Klassizisten unter den Freskomalern eingetragen. Berechtigt ist diese Bezeichnung nur in bedingtem Maß. Den Klassizismus der Louis XVI.-Zeit darf man nicht bei ihm suchen. Man wird Gran eher gerecht, wenn man ihn als künstlerische Parallelerscheinung zu Donner auffaßt, der mit ähnlichen Mitteln die klassische Verfeinerung und die feinfühlige Reserviertheit zu erreichen sucht, die auch Eigenart der Architektur ist, für die Gran malt. Der hinreißende Schwung, die extatische Steigerung fehlt. Die gesuchte Harmonie hätte die extreme Bewegung nicht vertragen, noch weniger das Verwischen der Realität in irrationaler Übersteigerung, wie etwa auf Fresken Asams. Subjekt und Objekt werden wieder auseinander gehalten. Darin zeigt sich doch der immanente Klassizismus Grans. Die Gemälde sind von der Architektur getrennt, die Komposition nimmt Rücksicht auf den Rahmen.

Die interessantere, im Umfange des Wollens umfassendere Künstlerpersönlichkeit ist Grans gleichalteriger Rivale Paul Troger (geb. 1698 zu Zell im Pustertal, gest. 1762 in Wien). Er hat bei dem Fleimstaler Maler, Giuseppe Alberti in Cavalese begonnen, dann in Italien alle Hauptstädte künstlerischen Lebens bereist und sich nach Piazzetta, Crespi, Solimena und Magnasco weitergebildet. Schon diese Zusammenstellung der romantischen Frührokokomaler gibt die Richtung seiner Begabung an. 1728 kam er nach Wien zurück, wurde 1754—57 Rektor der Akademie und neben Gran der bevorzugte Freskant der österreichischen Klöster. Als Lehrer war er die wichtigste Persönlichkeit im Kreise der österreichischen Großmaler. Knoller, Hauzinger, Bergl, Milldorfer, Strattmann, Johann Jak. Zeiller, Zoller, Sambach, Winterhalter, Schmutzer, Sigrist, Durach sind seine Schüler gewesen. Wieder können aus der großen Zahl seiner Werke nur die größeren Fresken angeführt werden: 1726—30 Prälatur des Klosters Hradisch. 1728 Salzburg, St. Kajetan, 1731 Melk, Marmorsaal (Abb. 164), 1732 Büchersaal. 1732—34 Altenburg bei Horn, Stiftskirche, wo Hauzinger und J. Jak. Zeiller mitgeholfen haben, 1732/3 Zwettl, Büchersaal, 1735 Seitenstetten, Marmorsaal, 1738 Altenburg, Hauptstiegenhaus, 1738 Stift Geras, Speisesaal, 1739 Göttweig, Stiegenhaus, 1741 Seitenstetten, Büchersaal, 1742 Altenburg, Büchersaal, Preßburg, Elisabethkirche, 1745 Melk, Studienkapelle, 1744—47 Raab, Jesuitenkirche, 1748—50 Brixen, Dom, Trient, Jesuitenkirche, 1754 Salzburg, St. Sebastiankirche, 1760 Wallfahrtskirche Dreieichen (in Verbindung mit Hauzinger). Ein Gesamtwerk von unglaublichem Umfang. Die Fruchtbarkeit korrespondiert mit der technischen Bravour, der Leichtigkeit der Erfindung, der Mühelosigkeit des Schaffens, für die es überhaupt keine Schwierigkeiten zu geben scheint. Die blühenden Farben, die Bewegung, den hinreißenden Schwung haben seine Frühwerke. Dort findet man noch als barocke Reminiszenz die Betonung der Einzelfigur, die Figurenknäuel, das kräftige Pathos. Die Gestalten werden später schlanker, sie nehmen fast manieristische Proportionen an. Die extatische Maria des Freskó in Altenburg erinnert an Ignaz Günthers Altaraufsatz in Mallersdorf. Die Ballungen lockern sich und die Komposition übernimmt in langen, durchlaufenden Verflechtungen den freien Rhythmus, der sich von der Architektur, vom Rahmen immer mehr loslöst. Die rahmende Architekturmalerei (meist von Fanti ausgeführt) ist nur Wegweiser in die Unendlichkeit. Sie dient zur Verstärkung der Höhenillusion, sie ist dunkles Repoussoir für den hellen Freiraum, in dem sich die Wolkenbänke heben und senken, wo einzelne Flocken in gewitterschweren Massen vor das Licht schwimmen, von der Sonne durchleuchtet werden und im hellen Glanz sich auflösen, der von oben, aus dem Jenseits, in den Kirchenraum strahlt. (Dvořak spricht von einem verkehrten Helldunkel.) Viel stärker betont als bei Gran sind die atmosphärischen Stimmungen, die gleichzeitig auf Tiepolos Fresken erscheinen, aber hier noch viel mehr in den Dienst des Visionären gestellt, ins Irreale gewendet, in poetischer Verklärung zu märchenhafter Wirkung gesteigert sind. Nur selten werden landschaftliche Motive in die Komposition hineingezogen, wie bei dem Chorfresko in Altenburg, David vor der Bundeslade, wo die Erscheinung Jehovas im Strahlenglanze von einer südlichen Landschaft gerahmt ist, oder bei der wunderbaren Brotvermehrung im gleichen Kloster. In den Spätwerken, seinen reifen Meisterwerken, den Fresken der Ignatiuskirche in Raab, in Dreieichen, löst sich die Freudigkeit der Farbe im silberigen warmen, aber monotonen Grau. Der Gesamtton, der mit der Tönung der Architektur harmoniert, bezeichnet den Übergang zur neuen Anschauung, zur malerischen Stimmung des Louis XVI. Im Gegensatz zu dieser Uniformierung bleiben die Tafelgemälde mit malerischer Problematik überladen. Beleuchtungseffekte, kontrastreiches

164. P. Troger, Deckenbild in Melk, Marmorsaal.

Helldunkel, atmosphärische Stimmungen lösen die Figur auf, die in den Zeichnungen bis in die letzte Zeit mit ungemeiner Sicherheit und hinreißendem Schwung plastisch durchgefühlt ist. Im Flimmern und Zucken des Lichtes, in der Betonung des Ausdruckes, in der Phantastik, sind diese Spätwerke schon ein Hinweis auf den größten unter den Freskomalern Österreichs, auf Maulbertsch.

Der jüngste im Dreigestirn der großen Virtuosen der Rokokozeit ist Bartholomäus Altomonte (geb. 1702 in Warschau, gest. 1783 in Linz). Er hat bei seinem Vater Martin A., dann 1717 in Bologna, 1719 in Rom und 1721—23 in Neapel bei Solimena gelernt. Nach seiner Rückkehr 1723 hat er den Kreis der Auftraggeber seines Vaters übernommen. 1770 wurde er Mitglied der Akademie. Er war der ausgesprochene Kirchenmaler, ein hochtalentierter Routinier, nicht gerade ein origineller Erfinder. Er hat auch nach detaillierten Angaben von Gran gemalt. (Bibliothek des Stiftes St. Florian.) Die Wolkenglorien, die später immer leerer, luftiger werden, sind sein Hauptthema. Zu erwähnen sind als Hauptwerke diese: 1723 St. Florian (Enns), Dechantzimmer; Lusthaus, großer Saal. 1725 Salzburg, Mirabell, Schloßkirche. 1727 St. Florian, Sommerspeisesaal, 1737 Sakristei; Spital a. Pyrn, Chorhaupt. 1744 Seitenstetten, Stiegenhaus, 1747 St. Florian, Bibliothek, 1753 Herzogenburg, Bibliothek, 1759—62 Engelszell. 1769 St. Pölten, Dom, Kirche der Englischen Fräulein. 1773 Fürstenzell, Saal, Stiegenhaus, 1774—76 Admont, Bibliothek, 1779 Herzogenburg, Stiegenhaus, 1780 St. Pölten, Gartenhaus.

Nach den Virtuosen ist in Wien Michelangelo Unterberger zu nennen (Cavalese 1695—Wien 1758), der Schüler von Josef Alberti in Cavalese und von Piazzetta in Venedig. Im Atelier Piazzettas war er gleichzeitig mit Tiepolo. Der venezianischen Form ist er bis zuletzt treu geblieben. Nicht selten sind Reminiszenzen unmotiviert in eigene Kompositionen eingeschoben. So ist auch auf dem Tod Mariä (Ferdinandeum Innsbruck) der rechts stehende Apostel, der zwecklos die Arme ausbreitet, aus Piazettas Himmelfahrt in Frankfurt (jetzt Lille) genommen. Michelangelo Unterberger hat keine Fresken gemalt, nur Tafelbilder und Altarblätter. 1751 wurde er Direktor der Wiener Akademie.

Die ländlichen Feskomaler überlassen wir der Lokalgeschichte. So den Bruder des vorigen, Franz Sebald Unterberger (Cavalese 1706—Brixem 1776), der Schüler von Pittoni war. Er war ein treuherziger, volkstümlicher Erzähler. Weiter den fruchtbaren Joseph Ferdinand Fromiller in Klagenfurt (1693—1760), den provinziellen, aber farbig raffinierten Andreas Haindl (Wels 1683—1757), der in Lambach (1724), Niederaltaich (1719—32),

165. B. Altomonte, Deckenbild in St. Florian. Marmorsaal.

Spital am Pyrn (1734), Pfarrkirche bei Bad Hall (1748) unruhig krause, überladene und doch sehr reizvolle Fresken geschaffen hat. Weiter die Lederwasch und Zanusi in Salzburg.

Von dem böhmischen Freskomaler Franz Xaver Palko (Breslau 1723—Prag 1767), der in Wien, in Venedig bei Piazzetta und Pittoni, in Bologna bei Crepi gelernt hatte, haben wir noch kein fest umrissenes Bild seiner Tätigkeit. Ausgezeichnete Fresken sind in Prag, St. Nikolaus, Stift Doran, Kuttenberg, Königsaal.

In Tirol hatte die einheimische Großmalerei schon um 1700 einen gewissen Höhepunkt erreicht; im Werke des Kaspar Waldmann (das in der Barockmalerei beschrieben ist). Seine Nachfolger waren Schüler von nebensächlicher Bedeutung. Im frühen 18. Jahrhundert fehlen die heimischen Kräfte von Rang. Auch Simon Benedikt Faistenberger (1695—1759) ist ein provinzieller Maler ohne Bedeutung für die allgemeine Entwicklung. Den südlichen Teil des Landes haben die italienischen Schüler Pozzos in Beschlag genommen, von denen Gaspar Antonio Baroni Cavalcalio (1682—1759) zu rühmen ist. Für die großen Bauten im nördlichen Tirol wurden bayrische Maler geholt, Asam, Bergmüller, Günther, Wolcker oder der Führer der Wiener Akademie, Troger. Erst in der späteren Rokokozeit, als die Wogen stürmischer Baulust schon verebbten, faßten wieder Familien von einheimischen Kräften festen Fuß. Es sind die Zeiller, Johann Jakob, der später erwähnt wird, und sein Vetter Franz Anton Zeiller (in Reutte 1716—94). Seine Fresken haben viel mehr vom Charakter der ländlichen bayerischen Malerei; sie sind kraus, überladen, sie sind mit Architekturen in Pozzos Art ausgestattet und mit Einzelheiten überhäuft. Die Eindrücke der Lernzeit bei Holzer (den er in Münsterschwarzach 1738 unterstützte) und Götz in Augsburg hat auch der Aufenthalt in Rom, Neapel (bei dem Solimena-Schüler Giacinto) und in Venedig nicht mehr verwischt. Franz Anton Zeiller war zuerst Mitarbeiter seines Vetters bei den großen Fresken in Ettal (1763—64), erhielt dann in Schwaben selbständige Aufträge (1759 Sachsenried, 1762 Rieden, Schlingen 1768). Schließlich wurde er nach Brixen berufen (Bischöfl. Seminar, Kirche 1765, Bibliothek 1772). Sein eigentliches Arbeitsfeld waren auch hier die ländlichen Kirchen (Taisten 1768, Toblach 1770—73), Zell a. Z. (1775), Rauppen (1778), Weer (1779), Windischmatrei (1783), Büchlebach (1785), Grän (1791). Die Mehrzahl seiner Fresken fällt in die Louis XVI.-Zeit. Trotzdem dürfen wir sie schon erwähnen, weil sie möglichst wenig vom Charakter des neuen Stiles angenommen haben. Die Einzelfigur spielt ebensowenig eine Rolle wie in den Fresken seines Vetters; sie ist ein Partikel im dekorativen Schema. Die unruhige, spritzige Lichtverteilung, die Buntheit kam ebenfalls der dekorativen Absicht entgegen. — Feiner und inniger sind die Fresken des Anton

Zoller (geb. Telfs 1695, gest. Hall 1768), der auch Mitglied einer großen Malerfamilie war. Er war nach den Lernjahren auf der Wiener Akademie zuerst in Kärnten tätig, wo er mit Josef Ferdinand Fromiller zusammen arbeitete. Erst 1753 kam er nach Tirol zurück. Seine ländlichen Fresken in Telfers im Stubai (1757), Schmirn (1757), Gschnitz (1759), Mutlers (1759), Obertilliach (1764), Patsch (1767) sind auch durch den Prunk Pozzesker Architekturen ausgezeichnet, das unentbehrliche Signum perspektivischen Könnens, das auch sein Sohn Joseph Anton Zoller (Klagenfurt 1730, gest. Hall 1791) über das Louis XVI. bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts mitschleppte. Fresken in Tschötsch (1763), Niedervintl (1763), Asch (1765), Stöckl (1766), Neustift (1769), Absam (1780). — Aus Tirol stammt auch Franz Anton Leydendorff (auch Leitenstorffer) geb. Reutte 1721, gest. 1799 Mannheim). Er war Schüler des Freskomalers Robert Mayer in Insbruck; dann lernte er bei Piazzetta in Venedig, bei Conca in Rom (1756) und in Wien bei Troger. Seine ländlichen Fresken in Schönberg (1750), der Hofburgkapelle (1765) und im gräfl. Enzenbergschen Palais in Innsbruck stehen in seltsamem Kontrast zu dem gesuchten Naturalismus und dem klassizistischen Einschlag seiner Louis XVI.-Arbeiten, die nach seiner Berufung nach Mannheim (1750) entstanden sind. — Einer der gesuchten Meister war auch in Tirol der kaiserliche Kammermaler Josef Adam Mölk (geb. um 1735, gest. nach 1787). Ein Schnellmaler, der sich überall unentbehrlich zu machen verstand und in Steiermark, Tirol tätig war, vorübergehend sogar nach Bayern (Nymphenburg 1751) berufen wurde. Die Zahl seiner Fresken ist Legion.

Bayern und Augsburg. Das Dekorative wird hier mit besonderer Feinheit entwickelt. Die Verbindung von Raum und Decke ist auch hier gelockert. Die Architektur der Kirche ist selten mehr im Deckengemälde fortgesetzt. Der Inhalt des Deckenbildes ist dem Beschauer weiter entrückt, als in den Gemälden Asams, wo die saugenden Raumtrichter mit großen Randfiguren den Geist des Beschauers in die Unendlichkeit ziehen. Der Inhalt wird neutraler, gleichgültiger, die Distanz des Miterlebens wird größer. Das Stürmische, Gewaltige der Schöpfungen Asams, die rauschhafte Steigerung, die den Beschauer in eine transzendente Welt mitreißt, das Packende der Illusion, hätte man nicht mehr ertragen. Damit fehlt auch die energische Raumsteigerung. Fresko und Raum haben schon größere Selbständigkeit gewonnen, obwohl die Verschmelzung von Fresko und Dekoration eine innigere geworden ist.

Aber der Widerspruch ist nur scheinbar. Riesige Flächen sind auch in der bayrischen Rokokoarchitektur vorhanden, sie sind sogar mit Absicht verwertet. Sie waren ein besonderer Anreiz den Eindruck des Riesigen, Gewaltigen zu brechen. Die Schemata der dekorativen Aufteilung und Gliederung sind mit mehr Variationsmöglichkeiten bereichert, als anderswo, und (auch das ist spezielle Eigenart des bayrischen Rokoko) die Stukkatur ist in das dekorative Schema einbezogen. Sie verwischt die Grenzen, sie geht unmerklich mit bunter Farbigkeit und naturalistischer Fassung in das Fresko über, sie schlägt wie Wellen in rhythmischer Folge in das Deckenbild und steigert den Eindruck der unmerklichen Auflösung des Raumes in die schimmernde Unendlichkeit. Die Verschmelzung hat das Geheimnisvolle verloren. Sie ist zum graziösen Spiel mit den Forderungen der Tektonik geworden. Die Aufteilung des Themas in kleine Felder, die als Flecken einer Gesamtdekoration gesehen sein wollen, deren Inhalt nur im Durchschreiten des Raumes als Folge einer Erzählung genossen werden kann, nimmt dem Illusionismus erst recht das Packende. Die Felder werden selbst zur Dekoration. Der unregelmäßig kurvierte, eingebuchtete und wieder ausgreifende Rahmen nimmt die übergreifenden, züngelnden Kartuschen der Stukkatur in sich auf. Die Farbe bricht über den Rahmen und versprüht an der Decke, sie wird verstreut, wie die Blumen an einem textilen Muster. Sie ist auch innerhalb des Rahmens in kurzen, springenden Takten zu leichter Melodik rhythmisiert, und sie hat nicht mehr raumschaffende Kraft. Sie will den Blick nicht mehr in die Tiefe ziehen, sie will in leichteren Spannungen die Fläche beleben. Die Komposition baut sich über den unregelmäßigen Wellenlinien des Rahmens auf. Die Einzelfigur verliert an Gewicht, die Gestalten verbinden sich in Kurven, die ihr Gesetz von den Kurven des Rahmens erhalten. Dieses leichte melodische Fließen und Gleiten gehört als musikalischer Wert zum Ausdruck der Rokoko-

166. M. Günther, Deckenbild in Indersdorf.

räume, in die die Fresken gemalt sind. Nirgends hat die kirchliche Architektur diese durchgeistigte Feinheit der Schöpfungen eines Johann Michael Fischer, Dominikus Zimmermann, der Gunetsrhainer.

Obwohl der Inhalt an sich neutraler geworden ist, durch dekorative Rücksichten verschleiert ist, hat sich die volkstümlich orientierte, bayrische Freskomalerei doch bemüht, die Themen neu zu fassen. Einzelne Züge der Verlebendigung treten mit Deutlichkeit hervor. Dazu gehören die reizvollen Anachronismen, die wir schon in der Skulptur gefunden haben, die auch ein Mittel sind des Visionären, die die Heiligen schon stofflich dem Beschauer nahebringen wollen. Günther hat in zwei Fresken der Aufnahme Mariens in den Himmel den hl. Geist als Barockprinzen mit Allongeperücke und Halskette geschildert, wie er mit graziösem Schritt seiner auserwählten Braut entgegenkommt. Dazu gehört die inhaltliche Verknüpfung durch Strahlen, die wir schon auf Asams und Spieglers Fresken gefunden haben. Noch mehr ist die inhaltliche Vertiefung durch die Wahl mystischer Themen zu nennen. Die „lactatio St. Bernhardi" ist von Asam, von Günther Johannes Zick und anderen mit neuem Sensitivismus geschildert worden. Auf dem Fresko Günthers in Indersdorf lehnt sich die Heilige ekstatisch, verzückt, mit flammendem Herzen zurück. Über ihm schweben auf Wolken Christus und Maria. Aus der Seitenwunde Christi strömt das Blut, aus der Brust Mariens fließt die Milch in dünnem Strahl in den Mund des Heiligen. Solche Themen werden wir noch mehr nennen. Die Mystik mit ihren asketischen und erotischen Begleiterscheinungen ist aus der gegenreformatorischen Kunst lebendig geblieben. Es ist, als ob bei diesen einfachen Meistern die Volksseele die Unterströmung mittelalterlichen Empfindens wieder zur Oberfläche triebe.

In München hat das Erbe des Asam Johann Baptist Zimmermann (1680—1758) übernommen. Er ist der Bruder des Architekten Dominikus Z. in Landsberg. Seine Bedeutung liegt auf kunstgewerblichem Gebiet.

Er stammt aus der Wessobrunner Stukkatorenschule und hat die ländlichen Kirchen dekoriert, bis ihn der Hof nach München rief. Unter Cuvilliés Anleitung fand er sich rasch in das höfische Rokoko hinein. Seine Fresken (in Dietramszell, Schäftlarn, Berg am Laim, Schloß Nymphenburg, Neustift, St. Peter in München, Andechs, Weyarn, Wies, Ingolstadt (Franziskanerkirche), Waldsee, Seligental bei Landshut, Prien, Sießen, Steinhausen) sind sorglose, dekorative Kompositionen, lichte, farbenfreudige Phantasien. Sie wollen nicht durch den grüblerischen Tiefsinn des Inhaltes erbauen, ihre eigentliche Absicht ist: den hellen Räumen der besten bayrischen Architektendie bunte Freudigkeit zu geben, die die religiöse Kunst des süddeutschen Rokoko verlangt. — Ein anderer unter den Münchener Meistern, Nikolaus Stuber (um 1680 —1749) war in München (Hl.-Geistkirche), Mergentheim (1734), Würzburg (Neumünster 1736) tätig. Er hat mit den Asam in Italien gelernt und soll in Rom Pietro da Cortona zum Vorbild gewählt haben. Leichte Reflexe dieses Einflusses glaubt man noch in dem Hauptwerke Stubers, den Deckenbildern des Brühler Schlosses zu sehen (1731—32). Die figuralen Hauptbilder, schwer verständliche Allegorien, sind wenig verkürzt in die Diagonalansicht gestellt, während die Randarchitektur, die im süddeutschen Fresko ungewöhnliche Reminiszenz an die Quadraturmalerei aus verflochtenen Giebelstücken, Sockeln, Kartuschen, in Unteransicht gegeben ist. Die sprunghafte, flackerig kontrastvolle Buntheit löst die Tektonik vollständig auf und setzt die perspektivische Malerei in rein optische Eindrücke um. Noch kecker, lustiger, leichter, aber auch manieristisch dekorativer sind in Brühl die Fresken des Adam Schöpf (1702—72), der aus Straubing stammt, dann in Prag, am Rhein und München tätig war. — Zur Generation der Stuber-Asam gehört auch Balthasar Augustin Albrecht (1687—1765), der die Grüne Galerie der Münchener Residenz mit Fresken dekoriert hat. Künstlerisch wertvoller sind seine Altarblätter und Bildnisse.

167. Zimmermann, Entwurf für das Deckenbild in Nymphenburg. Augsburg, Slg. Röhrer.

Von den ländlichen Meistern nennen wir Georg Diefenbrunner von Mittenwald (1718—86), der auch nach Württemberg (Winterstettenstadt) geholt wurde. Dann den Hofwirt in Aicha (die Mischung der Berufe ist ein Beweis für das Verwachsensein der Kunst mit dem Volke), F. A. Rauscher (1731—nach 1800), der als Autodidakt unter dem Einfluß der Münchener Meister begonnen hat. Fresken in der Gegend von Deggendorf, worunter Thundorf (1760) hervorzuheben ist.

Augsburg. Die größte Schule kirchlicher Freskomaler war in Augsburg. Die Zahl der Meister, die sich da in der kurzen Zeitspanne zusammenfand, ist erstaunlich. Sie findet ihr Korrelat in der Zahl von Stechern und Kunsthandwerkern. Sie haben Augsburg wieder zum Mittelpunkt künstlerischen Lebens gemacht. Die

168. J. Holzer, Entwurf für einen Fächer. Karlsruhe.

eigentliche künstlerische Zentrale, die Vermittlerin neuerer Kunst war allerdings München. Auch der älteste unter den Augsburger Großmalern Johann Georg Bergmüller (geb. 1688 in Türkheim, gest. 1762 in Augsburg) hat in München bei Andreas Wolff gelernt. Von diesem aus ging er nach Rom zu Carlo Maratta, seit 1712 war er in Augsburg ansässig. 1730 wurde er Direktor der Stadtakademie. Seine ersten Fresken sind süßlich und hart kolorierte Kompositionen, von strengem Aufbau, mit Betonung des Linearen, ganz auf das Figurale gestellt. Sie sind Tafelbilder, in das Fresko übertragen. Später wird Bergmüller volkstümlicher, farbenfreudiger. Er steigert dann die dekorative Wirkung durch prunkvolle Aufmachung und genrehaftes Detail, kommt aber nie über einen gemäßigten Klassizismus hinaus. Fresken in Augsburg: Pollheimerkapelle im Dom 1721, Kreuzkirche 1732, Karmeliten, Katharinen, Barfüßer- und St. Annakirche. Diessen 1736, Umendorf 1737, Stuttgart (Ständehaus 1745), Grafrath 1752, Ochsenhausen 1727 und 1743, Steingaden 1751, Vulpmes 1747. Von seinen Altarblättern ist das Mariahilfbild in Obersulmetingen ein Werk von feinem Reiz der Farbe.

Die bedeutendste künstlerische Kraft unter den Augsburgern ist Johann Holzer (geb. 1709 in Burgeis, gest. 1740 in Köln). Er hat bei Merz in Straubing, dann in Augsburg bei Bergmüller gelernt. In Italien war er nicht. Fremde Anregung hat auch er verwertet. Die entzückenden Entwürfe für Fächer (Karlsruhe) und die Zeichnungen für ornamentale Graphik sind Watteau-Stichen nachempfunden; aber die entscheidenden Impulse kommen nicht aus dem Süden und Westen, sondern wieder von der nordischen Malerei. Über Holzers Werk hat der Unstern gewaltet. Von den vielen Fassadenmalereien an Augsburgern Häusern ist nur ein Teil im Entwurf (Augsburg, Innsbruck) auf uns gekommen; für den Rest müssen Nilsons elegante Stiche Ersatz bilden. Sein Hauptwerk, die Fresken in Münster-Schwarzach, sind zerstört (Skizzen in Augsburg). Die feine Allegorie der Flora in der Sommerresidenz in Eichstätt hat sehr gelitten. Gut erhalten ist nur ein Deckenbild, das Kuppelgemälde in St. Anton bei Partenkirchen.

Es ist eine der schönsten deutschen Fresken (Abb. 170). In dem kleinen Kirchenraum ist es der Nachsicht zugänglich und erhält dadurch fast die Intimität des Tafelbildes. Man sucht vergebens nach italienischen Vorbildern, obwohl der erste Eindruck ungewöhnlicher Modernität an Anregung durch Piazzetta denken läßt. Schon die Formen der Architektur, der offenen Kuppelhalle, sind bodenständig. Nach vorn wird die Halle begrenzt von einer Balustrade auf durchgehenden Stufen, die von Freitreppen durchschnitten sind. Die Stützen der Halle und die Marmorpyramiden der Hauptachse bringen Gliederung in die Figuren, die hilfesuchenden Menschen, die zu St. Antonius flehen. Die Balustrade dient zur räumlichen Gruppierung. Visionär ist der Inhalt nicht. Der betonte Realismus der Figuren vorne an der Brüstung, des Bettlers, der ausgemergelten, mit eklem Geschwür bedeckten Leiber der Aussätzigen, diese Wollust an der Schilderung des Grausamen, läßt eher an die deutsche Spätgotik als Quelle der Anregung denken, als an die gleichzeitige italienische Malerei. Die Verstärkung des Illusionismus durch angesetzte, natürliche bemalte Gliedmaßen aus Stuck, wie beim Ketzer, der den Arm aus dem Gemälde herausstreckt und sich am Hauptgesims festkrallt, ist den Fresken Asam abgesehen. Auch die kecken illusionisti-

schen Effekte, wie bei dem Knaben, der die Leiter hinaufsteigt und Votivgaben aufhängt, beim Tod, der mit einem Fuß über die Stufen herabsteigt, hat vorher nur Asam gewagt. Ungewöhnlich kühn ist die Lichtwirkung. Der ganze Kuppelaufbau, die bräunliche Dämmerung der Kalotte, ist nur Kulisse oder Repoussoir. Auch die Figuren des Vordergrundes treten in den Schatten. Das Licht strömtin breiter Tagesflut von rückwärts, aus der offenen Landschaft, zwischen den Stützen herein, die zur dunklen Silhouette werden und stuft sich an den kräftig modellierten Figuren des Vordergrundes ab; es quillt als helles Himmelslicht von oben von der Laterne herab, umrahmt als wunderbare Gloriole das schwebende Jesuskind, und streift den hl. Antonius, der von Engeln emporgetragen wird. Diese stimmungsvollen Lichteffekte kennen die Asam nur als Bildwirkung in ihren Bauten; im Fresko selbst gehen sie andere Wege, wie ihre Vorbilder in Italien.

Wir müssen nach anderen Quellen suchen. Zum ersten Male nach langer Pause wird auch Süddeutschland wieder das Vorbild der holländischen Malerei, der Anstoß zur selbständigen Entwicklung. Es gibt von Holzer Radierungen, Anbetung der Christen, der Könige. Die farbigen Originalentwürfe (Augsburg, Sammlung Röhrer), sind schon in den alten Quellen, bei Stetten, als Bilder „in Rembrandts Geschmack“ aufgeführt. Hauptthema ist ein wunderbares Märchenlicht, das kanalisiert von links hereindringt, wie auf Gemälden des Johannes Zick. Auch hier ist die stammesverwandte nordische Kunst vermittelt durch Rembrandts Graphik der Führer zur Selbständigkeit. Tiepolo hat erst später ähnliche Probleme aufgegriffen. Mit diesem Nachweis öffnen sich tiefere kunstgeschichtliche Zusammenhänge, die wir später in ihrem ganzen Wirkungskreis abstecken müssen.

169. J. E. Holzer, Rosenkranzfest.
Meran, Museum.

Neben Holzers Kühnheit erscheinen die Deckengemälde des Matthäus Günther (1705—88) unproblematisch, einfach und klar. Günther hat bei Asam gelernt; die Spuren dieser Lernzeit sind auch unverlierbar bis in die Spätzeit in seine Werke eingegraben. Er ist der direkte Fortsetzer Asams; aber mit den freieren Mitteln der neuen Generation. Außerdem kommt noch Holzer als Quelle in Betracht, wenn auch nur in wenigen Einzelheiten. (In Rott am Inn sind aus Holzers Entwurf für Münsterschwarzach Gruppen entlehnt.) Ein Aufenthalt Günthers in Italien ist nicht gesichert. Seit 1731 war er Meister in Augsburg. Günther ist der fruchtbarste Großmaler in Süddeutschland, er ist der Meister des Rokokofreskos; die Tafelbilder sind nebensächlich. Die ungeheuerliche Arbeitsleistung, die mühelose Produktivität (von 1732 bis 1787 sind fast für jedes Jahr Fresken nachgewiesen) sind ebenso immanente Eigenschaften des dekorativen Rokokofreskos, wie der durchgehende Ausdruck beglückender Heiterkeit, der Leichtigkeit der Arbeit, mit der zarten, zeichnerischen Betonung der Konturen und der aquarellartigen Flächenfüllung. In den Räumen, wo Günther mit dem bedeutendsten, süddeutschen Architekten, Johann Michael Fischer, und den besten Stukkatoren, Feichtmayr und Rauch, zusammenarbeitet, hat das Dekorative eine durchgeistigte Feinheit gewonnen. Das österreichische Fresko kennt diese Auflösung im Dekorativen nicht, auch nicht diesen Grad der Verschmelzung, es kennt sauberen Rahmen, Architektur und Füllung. Erst in seinen Spätwerken gibt Günther auch dem Rahmen seine geometrische Form wider.

Zum Gepräge dieser Kunst gehört auch die Tatsache, daß die Unterschiede in den Phasen der Entwicklung sehr gering sind. Man kann zwar Perioden mit barocken und mit klassizistischen Anklängen von der eigentlichen Rokokozeit trennen. Die Frühperiode unterscheidet sich durch die Füllung der Fläche mit großen Figuren, durch das Rückgreifen auf die Architekturmalerei im Sinne Asams, eine Art von Quadratmalerei am Rand der Bilder, die auch inhaltliche Bedeutung hat und zur Gliederung der Erzählung dient. Es sind offene Säulenhallen auf Stufen (Druisheim 1732, Welden 1732, Sterzing 1733, Wilten 1751, Gossensaß 1754), wie sie Asam in Osterhofen

170. Holzer, Deckenbild in St. Anton bei Partenkirchen.

verwendet, aber noch deutlicher Pozzos Lehrbuch nachgebildet, oder kassettierte Kuppelhallen, die nach oben geöffnet sind, auch ein Lieblingsmotiv Asams. Die Architekturen sind ohne Zusammenhang mit dem Raum. Nach vorne sind sie mit Vorhängen abgeschlossen, die auch Asam als theatralisches Requisit vor die visionäre Bühne gezogen hat (Rattenberg 1737). Dazu kommt die spezifisch bayrische Freiheit in der Behandlung des Inhaltes, die auch zum Begriff der Überlegenheit über den Stoff gehört. Beispiele sind genannt: die köstliche Szene der Aufnahme Marias in Altdorf (1748), wo der heilige Geist als Barockprinz mit Allongeperücke, Mantel und Halskette seiner auserwählten Braut entgegenschreitet. (Die Szene geht auf eine Vision der seeligen Kreszentia von Kaufbeuren zurück.) In Indersdorf (1755, Abb. 166) hat Günther die Lactatio S. Bernhardi, die Szene, die Asam in Fürstenfeldbruck mit prunkvollem allegorischem Beiwerk überladen dargestellt hatte, mit neuem Sensitivismus geschildert. Sie ist auch schon oben beschrieben.

Diese mystischen Themen sind in der Spätzeit selten. Das Visionäre verliert sich immer mehr. Schon in Tölz (1737) kommen Szenen objektiver Anschauung in das Bild herein, eine Bittprozession mit Pfarrer und Landvolk. In Peissenberg (1748) sind landschaftliche Motive mit genrehaftem Detail, vermischt in einer Komposition von volkstümlicher Formulierung, die auch Wink weder anwendet. Maria nimmt als Fürbitterin den Brief entgegen, der die Wünsche des bittenden Volkes enthält, um ihn dem Allerhöchsten zu überbringen. Das „Volk" hat die zeitgenössische Tracht, die jede Absicht einer visionären Steigerung vereitelt. Die Hautpwerke sind die Fresken Günthers für Amorbach (1745—47), wo die traumhafte, futuristische Verbindung seltsam verkürzter Einzelheiten von Asams Deckenbild in der Münchener Johanneskirche angeregt ist. Die Fresken in Neustift bei Brixen (1743), wo das Altarblatt, die Himmelfahrt Mariä, mit der Dreifaltigkeit im Deckengemälde des Chores verbunden ist. Diese Verschmelzung von Altar und Fresko, von Skulptur und Malerei ist in Bayern nicht selten (Diessen, Fürstenzell u. a. O.). In Wilten (1754) ist zu rühmen das Bild der Judith, die mit pathetischer Geste auf einer vorstoßenden Ecke steht. (Man vergleiche Zwiefalten.) Die Komposition ist auf dem starken Kontrast Licht und Schatten aufgebaut wie Tafelbilder dieser Zeit. Das einzige Deckenbild Günthers mit monumentaler Gebärde. In der Szene Esther vor Ahasver verbindet sich höfische Feinheit, festliche Freude und neue Gefühlsinnigkeit. In Rott am Inn (1763) ist das Hauptbild der Kuppel die Apotheose des Benediktinerordens. Das Gemenge von Figuren ist in einer Spirale gruppiert, die aber nicht mehr der Tiefenillusion dient,

171. M. Günther, Deckenbild im Schloß Stuttgart.

nicht den Raum durchdringt, sondern zum ornamentalen Schnörkel verflacht ist. In Stuttgart (Schloß, 1757) ist die Zusammenfassung der architektonischen Gliederung, deren geöffnete Kuppel an Asams Fresko in Brevnow erinnert, mit der figuralen Komposition in geistreicher Weise gelöst. Die perspektivische Verkürzung der Figuren geht in den Spätwerken immer mehr zurück, das Unkonsequente der Darstellungsformen verursacht die Unsicherheit des optischen Eindrucks, die Architektur wird vereinfacht, große Leeren im Bilde bringen den eisigen Hauch klassizistischer Nüchternheit; trotzdem bleiben Illusionismus und Rokokoform bis zuletzt erhalten.

Mit dieser Übersicht über das Werk des führenden Freskomalers sind auch die Schöpfungen der übrigen Rokokomaler Augsburgs genügend charakterisiert. Unterschiede liegen nur in der persönlichen Stilistik, die Thematik ist immer die gleiche. Religiöse Andachtsbilder sind an die Decke übertragen, in geringerem oder höherem Grad illusionistisch behandelt, mehr oder weniger aus den Forderungen des Raumes entwickelt. Die Neigung zur Darstellung des Objektiven steigert sich bei den volkstümlichen Meistern im Laufe der Entwicklung. — Nur die besten Namen können hier kurz angeführt werden.

Johann Wolfgang Baumgartner (geb. 1712 in Kufstein, gest. 1761 in Augsburg), hat die vorzüglichen Fresken in Bergen bei Neuburg (1756—59) in Kobel bei Augsburg (1758) und Baitenhausen (1760) geschaffen, die in der farbigen Thematik sich an Holzer anschließen. Gottfried Bernhard Göz (geb. 1708 in Wehlerad, Schüler von Franz Georg Eckstein, von Bergmüller und Rotblez, gest. 1774 in Augsburg), der fruchtbare Maler, Kupferstecher, Illustrator war ein Zeichner von hohen Qualitäten, ein ungemein phantasievoller, viel begehrter Erfinder (Stammel hat 1745 in Admont seine Zeichnungen der vier Tugenden ins Plastische übertragen), aber auch ein Routinier mit Neigung zum Nur-Dekorativen. Die besten Fresken sind in Weingarten (1742, Festsaal), Habsthal (1748), Konstanz (Regierung, 1749), Neubirnau (1750), Leitheim (1751, eines seiner feinsten Werke, als Erfindung ebenso geistvoll, wie in der Ausführung reizvoll), Regensburg (St. Cassian 1756/7), Alte Kapelle (1762—65), Amberg (1758), Meersburg (Sommerpavillon um 1760 in Anlehnung an Holzer), Schussenried (1758), Salem (Präfektur um 1770). Göz hat Vorliebe für komplizierte Architekturen, für Themen krausen Inhaltes voll allegorischer Grübelei, für wilde Erfindungen, die nicht mehr mit dekorativen Absichten zu entschuldigen sind. Nur in Süddeutschland sind Darstellungen möglich, wie in Neubirnau, wo symbolische Strahlen aus der visionären Scheinwelt durch einen Spiegel sinnfällig in den Kirchenraum geleitet werden. Von dem Kindlein im Schoße

172. G. B. Göz, Fresko im Sommerpavillon Meersburg.
Phot. Kratt, Karlsruhe.

Mariens fällt ein Strahl der Gnade zu dem Herzen, das von einer sitzenden Frau emporgehalten wird und von diesem auf den wirklichen Spiegel, den die Gottesliebe hält, die ihn weiterleitet in das Schiff, herab zum Beschauer. Altertümlicher, barocker ist Christoph Thomas Scheffler (geb. 1700 in Freising, gest. 1761 in Augsburg), ein Schüler Asams. Fresken in Neisse (Kreuzkirche), Ellwangen (Jesuitenkirche 1727), Aultshausen (1739), Heusenstamm (1741), Haunstetten (1742), Trier (Paulinuskirche 1745—47), Dillingen (Jesuitenkirche 1750—51), Landsberg (Jesuitenkirche 1755, wo die Konstantinschlacht sich an das Vorbild von Rubens anschließt). Sein Erbe hat sein Bruder Felix Anton Scheffler übernommen (geb. 1701 in München, gest. in Prag 1760). Auch er hat bei Asam und dann bei Christoph Grooth in Stuttgart gelernt. 1732 hat er sich in Breslau niedergelassen, seit 1745 lebte er in Prag. Handwerkliche Anfänge (Neisse 1730, Leubus 1733, Breslau, Jesuitenkolleg 1734) sind im großen Fresko der Jesuitenkirche in Brünn (1744) überwunden. Die Reife gewinnt er aber erst in den letzten Werken in Bayern (Baumburg 1756/7) unter dem Einfluß der bayerischen Rokokomaler. Von Joseph Magges (Imst 1728, gest. Augsburg 1769) sind die Fresken in Altomünster (1768) und in Schönenfeld (1768) zu rühmen. Sein Schüler Joseph Christ (geb. 1731) ist nach Petersburg ausgewandert. Gleichzeitige Freskomaler in Augsburg waren Magg, Rigl, Mozart, Riepp und Paur. Gottfried Eichler (1697—1759) hat Verdienste als Zeichner, als Entwerfer von Vorlagen für Kupferstiche und als Porträtist.

Einer der feinsten Künstler des Augsburger Rokoko, der fruchtbarste Erfinder, war der Maler und Kupferstecher Johann Esaias Nilson (Augsburg 1721—88). Er war auch evangelischer Direktor der Augsburger Kunstakademie. Ein Zeichner von ungewöhnlicher Begabung. Seine graziösen, dekorativen Entwürfe haben seinen Namen, man darf ruhig sagen in Europa, bekannt gemacht. Das wilde Muschelwerk seiner Stiche war für den beginnenden Klassizismus das rote Tuch des Augsburger Kunstgeschmackes, gegen den man als Verkörperung der verderbten Kunst ankämpfte. Auch als Porträtist und als Illustrator (darunter Goethes Götz) hat Nilson Bedeutung gehabt. — Aber alle Kupferstichzeichner der großen Verlage in Augsburg anzuführen, würde ins Endlose führen.

Das bayrische Schwaben. Wie in der Plastik, haben jetzt auch die kleineren Zentren ihre Meister. Die Residenzen der Fürstäbte, die Reichsstädte haben wieder ihre eigenen Malerschulen. In Kempten lebte die Familie der Hermann. Von den verschiedenen Mitgliedern ist eines mit Auszeichnung zu nennen, Franz Georg Hermann (1692—1768). Er war mit den Asam in Rom (1712/13) und Preisträger an der Accademia S. Luca. Er ist auch Zeit seines Lebens ein verspäteter Barockmaler geblieben. Die Tiefe der Auffassung, das

Suchen nach Problemen fehlt. Um 1720 war er bei der Ausmalung der Klosterkirche St. Mang in Füssen beteiligt, gleichzeitig mit Pellegrini. Die wichtigsten Leistungen sind die Ausstattung der Wohnräume in der Residenz Kempten (1732f.), die Fresken in Marktoberdorf (1733f.), in Hl. Kreuz bei Kempten (1733), Stöttwang (1745), und, sein bestes Werk, in Steinbach (1753). Das Fresko in Schussenried (Bibliothekssaal 1755—57), eine komplizierte Allegorie, hat als Inhalt: das Kreuz Christi als Licht der Wissenschaften.

173. F. M. Kuen, Deckenbild in Baindt.
Phot. Landesamt für Denkmalpflege Stuttgart.

In Augsburg hat der Donauwörther Maler Johann Baptist Enderle) geb. Söflingen 1724, gest. Donauwörth 1798) gelernt. Er vereinigt alle Vorzüge und Schwächen des volkstümlichen provinziellen Großmalers. Frische Naivität paart sich mit prunkender Gelehrsamkeit, überraschende Routine in der Behandlung großer Flächen mit pedantischer Grübelei im Detail, bäuerliche Buntheit mit raffiniertem Geschmack in der dekorativen Zusammenstimmung. Seine späteren Fresken, wie die köstlich romantische, antike Szene im Donauwörther Forstamt, schmücken wie verblaßte, zartfarbige Tapisserien die Wand. Das Schema der Komposition ist monoton, die Szenen sind gewöhnlich in Pyramidenform über die vier Seiten des unregelmäßig kurvierten Rahmens aufgebaut. Die besten Fresken sind in Kirchdorf (1753), Herbertshofen (1754), Ketterschwang (1758), Schwabmühlhausen (1759), Gmünd (1764), Unterammingen (1766f.), Buggenhofen (1769), Donauwörth (Hl. Kreuz 1780), Seng (1770), Mainz, Augustinuskirche und St. Ignaz, Allerheiligen bei Scheppach (1770), Lauingen, Seminarkirche (1791—92), Rehling bei Friedberg (1793), Großanhausen (1796).

Aus Lauingen wurde der tüchtige Johann Anwander (geb. Rappen 1715, gest. Lauigen 1770) auch nach Franken (Rathaus in Bamberg) berufen. Fresken in Dillingen (Aula), Prittriching (1753), Schwennersbach (1758), Großkötz (1765), Oberbechingen (1766), Schwäbisch-Gmünd (1764) und anderen Orten. Sie erreichen meist nicht die Sicherheit und Feinheit seiner Skizzen.

Auch der kleine Ort Weißenhorn hatte eine eigene Schule. Franz Martin Kuen (geb. Weißenhorn 1719, gest. Linz 1771 auf einer Reise nach Prag, wo er Akademiedirektor werden sollte), ist ein Schüler von Bergmüller, von dem er ein gut Stück akademischer Glätte übernommen hat. Er ist einer der tüchtigsten Meister im bayrischen Schwaben, ein Zeichner von starker Begabung. Schon in jungen Jahren (1741) erhielt er den Auftrag, die Wengenkirche in Ulm auszumalen. Die Lösung der frühen Fresken mit Aneinanderreihung von Szenen und den perspektivischen Kunststückchen, bleibt ganz im Stil der ländlichen Historienbilder. Komplizierter ist das Deckenbild im Bibliothekssaai des Klosters Wiblingen (1744) wo phantastische Rocaillestütze die Szenen trennen. 1746 war Kuen in Italien, in Venedig und Rom. Die Frühwerke nach der Rückkehr, wie Esther und Ahasver in Baindt, Mindelzell (1750), Illertissen (1751), Matzenhofen (1751), zeigen in der höfisch festlichen Freudigkeit, in den verkürzten Nebenfiguren und in den Schillerfarben unverkennbar den Einfluß Tiepolos. Bald gewinnt Kuen seine ländliche Ursprünglichkeit zurück, er lockert die visionären Themen durch landschaftliches Beiwerk und durch Genremotive und pflegt den Stil der religiösen Historie, die durch den Inhalt wirken will (Krumbach 1752, Attenhofen 1752, Fischach 1753, Niederhausen 1760 Rennertshofen 1764, Erbach 1768, Scheppach 1769).

Von den Malern im heutigen Württemberg haben sich einen Namen gemacht der ländlich naive, gewandte und sehr fruchtbare Joseph Wannenmacher (1722—80), ferner der Meister der Deckenbilder in Buchau und Wurzbach, Andreas Brugger, von dem wir später genauere Daten bringen werden.

Rheinfranken. Den Höhepunkt der Freskomalerei des Rokoko in Franken bezeichnen Tiepolos grandiose Schöpfungen in der Würzburger Residenz. Schon 1739 hatte der kunstliebende Abt des Klosters Diessen am Ammersee Tiepolo und seinem Landsmann Pittoni Aufträge für Altarbilder erteilt. Das Datum gibt ungefähr den Zeitpunkt an, von dem ab mit dem Einfluß Tiepolos in Süddeutschland zu rechnen ist. Bei dem herrlichsten Profanbau der Zeit, dem Würzburger Schloß, konnte nur ein Meister von internationalem Ruf als Maler der Prunkräume in Betracht kommen. 1750—53 sind die Fresken im Kaisersaal und das riesige Deckenbild im Stiegenhaus entstanden. Der Inhalt, die Verherrlichung der Vergangenheit des Bistums und die Apotheose der Gegenwart, war bis in die Einzelheiten vorgeschrieben. Der Anschluß an die deutsche Tradition spätbarocker Allegorie hat unverkennbar ein Wachstum des künstlerischen Vermögens gebracht. Keine der früheren Schöpfungen Tiepolos reicht an die Bedeutung dieser Fresken heran. Für den Stil der Fresken brachten Tiepolos Deckenbilder nichts Neues. Die Diagonalansicht im Kaisersaal, die auf den Eintretenden Rücksicht nimmt, und die direkte Unteransicht (ohne architektonische Unterstützung) im Stiegenhaus, mit Reihung der Randfiguren waren schon längst bekannte Schemata. Neu war die Raumerweiterung durch die farbige Steigerung in der atmosphärischen Stimmung, die die österreichische Malerei erstrebt aber nicht so erreicht hatte. Die Einheitlichkeit, die Impression eines tropischen Tages, der alle Farben zu intensiver Sättigung treibt, ist auf dem Deckenbild des Stiegenhauses durchgeführt. Die Wolken haben nicht die Funktion gemalter Kulissen, die billig die Figuren verbinden. Es sind lichtdurchtränkte, purpurschimmernde, durchsichtige Gebilde mit lichtgrauen Schatten. Sie schweben leicht dahin, ballen sich flockig, ziehen sich bei Golgatha in rosige Streifen zusammen und wälzen sich drohend, mit rötlichen Rändern vor die Sonne. Die Leuchtkraft der frischen, im Lichte aufatmenden Farben, die mit selbstverständlicher Sicherheit hingesetzt sind, hatte man bisher in Deutschland nicht gesehen, auch nicht die Grazie der Figuren, der rassigen, südlichen Leiber in seidigen, gebauschten Gewändern, die festliche Pracht der dekorativen Aufmachung.

Der Import ausländischer Kunst hat mit Tiepolo aufgehört. Nur vereinzelt kamen später noch aus Italien Wanderkünstler, wie Joseph Appiani, der aus dem Mailändischen stammt, aber bald in der malerischen Auffassung Deutscher geworden ist. Er war zuerst in Schwaben tätig und ist als kurmainzischer Hofmaler 1786 gestorben. Nur die farbig zarten, kecken Fresken der Frühzeit gehören noch in diesen Zusammenhang (Altshausen bei Saulgau 1750, Arlesheim bei Basel, Obermarchthal, Speisesaal 1750, Meersburg 1760). Die späteren Fresken (Mainz, St. Peter, Camberg 1779, Würzburg, St. Michael 1773, Vierzehnheiligen) haben die einförmige Tonigkeit der Louis XVI. Zeit. Auf einem der Deckenbilder in Vierzehnheiligen ist die Weihnacht mit Genrefiguren und Beleuchtungseffekten so geschildert, wie sie ein Meister der holländisierenden Richtung der Louis XVI.-Zeit im Tafelbild gemalt hätte.

Ein Schüler Tiepolos war Georg Anton Urlaub (Thüngersheim 1713—Würzburg 1759). Er stammt aus einer fränkischen Künstlerfamilie, er ist ein Sohn des Georg Sebastian U. (1685—1763). Er hatte zuerst in Würzburg bei Ignaz Roth, dann in Wien auf der Akademie gelernt. Dann wollte er nach Venedig zu Bencovich, wurde zurückberufen, entlief, kam nach Bologna, und erst 1750 als Gehilfe Tiepolos nach Würzburg zurück. Seine selbständigen Arbeiten (Fresken in Ipthausen 1752, Altarblätter der Augustinerkirche Würzburg 1753, Fresken in Eyerhausen) zeigen ihn als geschickten Nachahmer seiner Lehrer. Erst in den späteren Werken (Würzburg, Dominikanerkirche 1756, Königsheim 1759) beginnt er das Joch abzuschütteln, er starb aber bevor er noch den Anschluß an die deutsche Tradition erreichte.

Die meisten Fresken im rheinfränkischen Gebiet sind von bayrisch-schwäbischen Meistern geschaffen. Aus München ist Johannes Zick (geb. in Daxberg 1702, gest. in Würzburg 1762) gekommen. Er hat bei Stauder in Konstanz gelernt, war dann nach München gezogen und hatte als fertiger Meister noch den Mut, in Italien zu lernen. Er selbst bezeichnet Piazzetta als seinen Lehrer und Rembrandt als sein Vorbild in der Radierung. Seine Frühwerke, die Fresken in Raitenhaslach (1738), Schussenried (1745), Biberach (1746) verraten wenig von seinen künstlerischen Idealen. Da ist er der volkstümliche Maler, der sich an das Vorbild der Asam anlehnt, der treuherzige Erzähler religiöser Geschichten, der in Einzelheiten fesselt. Die futuristische Verknüpfung verschiedener Szenen will den visionären Inhalt steigern, ins Traumhafte verflüchten. Noch in den Deckenbildern des Gartensaales des Würzburger Schlosses (1749) wird es ihm schwer, sich in den höfischen Ton hineinzufinden. Die mythologisch-allegorische Verklärung der Freuden des Landlebens strotzt von Trivialitäten.

Erst bei seinem Hauptwerk, den Fresken in den drei Haupträumen des Bruchsaler Schlosses, wird er frei. Die Zusammenarbeit mit dem größten Architekten in Franken, Balthasar Neumann, und mit ausgezeichneten Kunst-

handwerkern, hat seine Phantasie beflügelt. Er war sich dessen bewußt, daß er etwas geleistet habe; er hat nachträglich den Inhalt der Deckengemälde, die „poetischen Gedichte", durch eine Publikation zugänglich gemacht. Der Inhalt ist eine mythologisch-historische Allegorie, eine Verherrlichung des Bistums Speyer, mit Personifikation und Symbolik überladen, dunkel und kraus. Eigenschaften, die wir aber ungern missen würden in Räumen, wo Architektur und Dekoration die tektonische Logik wie ein Rätsel zu verbergen suchen. Das erste Fresko im Fürstensaal (1751) noch mit expressiver Gebärde, mit großen Figuren überlastet, mehr zusammenaddiert, ohne Verbindung mit dem Raum. Das Fresko im wundervollen Treppenhaus, (1752) ist eine abgeklärte Leistung. Die gemalte Architektur bildet die direkte Fortsetzung der architektonischen Gliederung; dadurch wird die Verknüpfung von Architektur und Deckenbild erreicht, aber eine Verknüpfung von leichteren Graden, nicht eine Verschmelzung wie bei den Asam, deren Bauten gewaltige Energien durchbrausen. Ein Rest futuristischer Verquickung zeitlich getrennter an sich selbständiger Aktionen, geschichtlicher Szenen, ist geblieben. Gegenwart und Vergangenheit des Bistums sind durch eine übersinnliche Idee zusammengefaßt. Die Verteilung nach den Hauptachsen, die Trennung durch architektonische Cäsuren, bringt auch inhaltlich den Eindruck ästhetischer Sauberkeit. Das Fresko im Marmorsaal (1754) ist rauschend, dithyrambisch. Die Stukkaturen sprießen wie Laubwerk und enden in dichtes, naturalistisches Zweiggerank. Kartuschen, in Schaum sich auflösend, schlagen wie Wellen in rhythmischem Takt in das Deckenbild. Die Cäsuren fehlen, die Verschmelzung ist in diesem Gartensaal, der freier gegliedert ist und Verbindung mit dem Außen sucht, viel intensiver. Auch die Bewegung kehrt wieder, die Steigerung nach oben, der durchgehende Zug, der über die Gliederung in das Deckengemälde führt; aber es ist nicht mehr das brausende Crescendo der Barockzeit, sondern eine zartere Modulation. Die architektonischen Elemente sind im Deckenbild ausgeschaltet: ein Meer von Figuren, wie von Licht durchtränkt, in irisierender Unendlichkeit sich verflüchtend. Die irrationale Steigerung wird zur traumhaften Auflösung. Die Fresken bilden einen Höhepunkt deutscher Großmalerei. Tiepolos Einfluß, vermittelt durch die gleichzeitigen Würzburger Gemälde, bestimmt die farbige Wirkung.

174. Joh. Zick, Entwurf für das Deckenbild im Stiegenhaus zu Bruchsal. Würzburg, Slg. Neidert.
(Phot. Prof. Sedlmaier, Rostock.)

Im Hauptbilde der Amorbacher Kirche sind die farbigen Kontraste dem Tafelbild entnommen. Das unruhige Flimmern ist schon Resultat des Überganges zu einem neuen Stil, der nach, Verinnerlichung sucht, der das Wunderbare des Inhaltes durch die Lichtphantasien, durch das Schimmernde, Phosphoreszierende im Helldunkel gewinnen will, der holländisches Vorbild aufsucht. Die verschiedenen Strömungen spielen ineinander. In dieser Spätzeit hat Johannes Zick noch den Schritt gewagt zum Genre im Geschmack Rembrandts, richtiger im Geschmack der holländischen Barockmalerei, wie die gleichzeitigen bürgerlichen Maler Frankfurts. Wir müssen hernach im weiteren Zusammenhange auf diese Werke zurückkommen

Von den Schweizer Malern ist Franz Anton Kraus (Söflingen 1705—Einsiedeln 1762) zu erwähnen,

Schüler von Rotblez in Augsburg und von Piazzetta, dem er sklavisch anhing. Nach Jahren der Tätigkeit in Südfrankreich (Dijon, Lyon) kam er nach Einsiedeln, wo er 1746—49 den Chor ausmalte. Die Fresken sind sein Hauptwerk. — Von dem Lothringer Joseph Melling, einem Schüler von Vanloo, sind die eleganten Fresken im Marmorsaal des Karlsruher Schlosses.

Norddeutschland. Auch in dieser Periode sind die Grenzen des katholischen Süddeutschland die Grenzen der Freskomalerei. Im Norden sind nur sporadische Reste. Ein Ausläufer süddeutscher Kunst ist der Asamschüler Joseph Gregor Winck (Deggendorf 1710—Hildesheim 1781), von dessen Werken die Fresken im Rittersaal des Domes in Hildesheim (1751), in der Schloßkirche Liebenburg und in der Jesuitenkirche Büren (1700) zu nennen sind. In Sachsen war Anton Kern tätig (Tetschen 1710—Dresden 1747), ein Schüler von Laurentio Rossi in Dresden und von Pittoni in Venedig. Der Nachklang der venezianischen Schule ist in seinen oft kleinfigurigen, farbenfrischen Tafelbildern deutlich zu spüren. Altarbilder in Dresden (Josefinische Stiftskapelle Hofkammerkapelle), Prag, Osseg, Strahow u. a. O. Von Fresken ist mir das in der Dresdener Hofkirche bekannt geworden. — Über die Freskomalerei in den übrigen norddeutschen Gebieten fehlen noch Zusammenfassungen.

* * *

Die Trennung in ideale und intime Landschaft läßt sich in der Rokokozeit nicht mehr aufrecht erhalten. Beide Gattungen verfließen ineinander und gehen auf in der schönfarbigen, dekorativen Landschaft. Das kleine, intime Format herrscht vor. Aber die Beobachtung ist noch oberflächlicher, der Inhalt noch weniger erlebt, nebensächlicher, mehr eine Sammlung von schönen Motiven. Graziös geschwungene Linien (als Gegensatz zur steifen Rahmenverwandschaft des spätbarocken Klassizismus), Mannigfaltigkeit und Bewegung, Überschneidungen durch kulissenhafte Versatzstücke gehören nach wie vor zum dekorativen Schema. Der Aufhellung der Palette entspricht inhaltlich die durchleuchtete Atmosphäre, die alles Gegenständliche in hellen Dunst einhüllt. Die idealisierte Staffage aus kleinen, bunten Figuren dient zur Interpretation der sonntäglichen, freudigen oder niedlich-düsteren Stimmung, die gar nicht tief dringen will. Der Vortrag ist weich, leicht, flockig, dekorativ, spielerisch. Die venezianische Malerei des Canaletto und Guardi hat vor allem auf die Entwicklung der Wiener Landschaft Einfluß gehabt. — Wir nennen nur die besten Namen.

Bei Johann Christian Brand (Wien 1722—95), dem Sohn und Schüler des Christoph Hilfgott Br., hat sich die niederländische Tradition fast ganz verflüchtigt. Die Geschlossenheit des Aufbaues bleibt, das Schema der idealen Landschaft ist in den Gittern der buschigen Randbäume, in den Diagonalstraßen der in die Tiefe führenden Gewässer, die von sanft ansteigenden Kulissen begrenzt sind, im subjektiven Zusammenstücken schöner Motive noch zu spüren. Das persönliche Erlebnis fehlt. Die leichte, duftige Ruinenlandschaft beim Herzog von Anhalt die schon durch das quadratische Format die neutrale Beruhigung erhält, ist eines der besten Werke dieser mehr idealistischen Periode. Aber Brand hat auch andere Landschaften von engerer Naturnähe gemalt. Eine Skizze im Barockmuseum Wien, ein Blick auf Klosterneuburg, ist Naturausschnitt mit wenigen Resten kompositioneller Steigerung. Noch weniger „verschönert“ ist ein Bild mit sonnigen, fast kühn hingesetzten Sanddünen (in Münchener Privatbesitz). Erstaunliche Leistungen sind in dieser Frühzeit die vier 1758 in kaiserlichem Auftrag gemalten Gegenstücke mit Szenen der Reiherbeize bei Laxenburg (Barockmuseum). Der Auftrag, hat zur Darstellung der Wirklichkeit, zur Wiedergabe bestimmter Ansichten, gezwungen. Ganz ohne kompositionelle Retuschen (Randbaum des einen Bildes) sind auch diese Bilder nicht. Auch die Tönung der drei „Gründe“ ist noch Schema und die heitere, sommerlich bunte Anmut ist Rokoko. Überraschend ist der Versuch, das dekorative Klischee abzustoßen und zu einer vertieften Interpretation der Natur sich heranzutasten. Solche stimmungsvollen Fernsichten, solche Ausschnitte aus dem unendlichen Freiraum, aber nicht mehr von bewegter, dunstiger Atmosphäre durchtränkt, hat erst wieder Wilhelm Kobell gemalt.

Noch zierlicher ist das Format der Landschaften des Norbert Grund (Prag 1717—67). Er hat in Wien, bei Franz de Paula Ferg gelernt, war dann in Italien, wo er Werke Guardis gesehen haben wird; seit 1752 war er Meister in Prag. Anklänge an das niederländische Vorbild finden sich nur noch im Stofflichen, in den Genrefiguren, in der Bauernkirmes u. a. Das gleiche Gewicht hat die Staffage im französischen Geschmack, die durch Stiche vermittelt ist. Aber alle Staffage bildet nur den farbigen Inhalt der Flecken, deren Nebeneinander die bewegte, oszillierende Buntheit ergibt. Die Staffage hat keinen Eigenwert, die kleinen Figuren dienen noch mehr

zur Interpretation der Stimmung, als bei Brand. Die Farben sind noch heller, transparenter, der Auftrag heiter und leicht, wie nur noch bei Guardi. Die Pinselführung ist prickelnd, in der Art, wie aus farbigen Flecken und hellen Reflexen die Bilder erst in der Mischung auf der Netzhaut entstehen, ist der Vortrag fast impressionistisch zu nennen. Die Raumtiefe ist gemindert, das Verhältnis von Grund und Muster ist wie bei einem Teppich. Trotzdem bleibt auch Grund der geschlossenen Komposition treu. Ohne Randbäume, Randbauten kommt er nicht aus. Seine besten Bilder sind im Museum in Prag.

175. Norbert Grund, Die Schaukel. Prag, Ruldolfinum.

Stärker ist die Nachwirkung der idealen Landschaft in den Gemälden des Schweizer Malers Johann Balthasar Bullinger (geb. Langnau 1713, gest. Zürich 1793). Er war Schüler von Tiepolo in Venedig (1733—35) und ging dann nach Amsterdam. Schon dieser Lehrgang zeigt das Schwanken zwischen konträren Strömungen. Seine Landschaften mit und ohne Staffage, meist mythologischen Inhalts, sind komponiert, Phantasien ohne realen Eigenwert, eben dekorativ und als Erfindungen reizvoll (Gemälde in Zürich, Kunstgesellschaft, Sammlung Dr. Angst u. a. O.).

Den Berliner Hof Friedrichs des Großen versorgte K. Dubois (Brüssel 1668—Köpenick 1753) mit dekorativen, gefälligen Landschaften, in die meist Pesne die fröhlich bunte Staffage gemalt hat, die den Bildern erst den Rokokocharakter gibt. Viel selbständiger als diese farbig etwas eintönigen Dekorationen sind die wenigen Ansichten, die der Architekt Friedrichs des Großen, der Pesne-Schüler W. v. Knobelsdorff (1699—1753) gemalt hat. Einen „Blick auf Rheinsberg" (1929 in Berlin, Cassirer), dessen Vordergrund durch die heitere Porträt-Staffage belebt ist, ein tanzendes Paar mit Zuschauern und dem Maler, hat trotz des dekorativen Schemas die lebendige Frische der Anschauung, die eben Zeichen der genialen Veranlagung ist.

Diese Rokokolandschaften des Norbert Grund sind Sammlungen schöner Motive, in dekorativer Absicht zusammengestellt. Der Übergang zur Landschaft der Louis XVI. Zeit beginnt mit der entscheidenden Hinwendung an die Natur. Ein bestimmter Naturausschnitt wird zuerst dekorativer Komposition unterworfen, dann immer mehr stimmungsmäßig ausgebaut.

Ein leiser Nachklang der idealen Landschaftskomposition ist auch noch in den Werken des Frankfurter Landschaftsmalers Christian Georg Schütz d. Ä. (Flörsheim 1718—Frankfurt 1791) vorhanden. Schütz ist zuerst unter Appianis Leitung durch das dekorative Fresko (Frankfurt, Amalienthal bei Kassel) hindurchgegangen, bis er die Landschaft als Spezialität wählte, nicht die Vedute, sondern den komponierten Naturausschnitt, Motive aus dem Main- und Rheintal, das wellige, waldige Hügelland Frankens. Er liebt das Fernbild, die mit großen Linien das lebhafte Detail der Felder, der Dörfer umschließt, aber die Ansicht ist gebaut, nach vorn gerahmt durch Kulissen, Randbäume, Staffage. Die Waldinterieurs, die Stadtansichten, Architekturen liegen ihm nicht so sehr. Seine kleinlichen, zierlichen Frühwerke wahren noch die holländische Note, die Erinnerung an Sachtleben. Seine späteren Werke, die nach einer Schweizer Reise (1762—1775.) entstanden sind, stehen mehr unter dem unmittelbaren Natureindruck, obwohl in der Farbe immer dekorative Rücksichten gewahrt bleiben. Trautmann, Morgenstern und Pforr haben oft die Staffage gemalt. Diese Spätwerke gehören schon in einen anderen Zusammenhang, den wir im nächsten Abschnitt der Landschaft der Louis XVI. Zeit berühren werden. Der künstlerische Wert seiner Bilder wechselt stark. Einzelne Landschaften größeren Formats gehören zu den besten dieser Periode in Deutschland (Werke in Frankfurt, Darmstadt, München u. a. O.).

* * *

176. H. Brinckmann, Rheinfall bei Schaffhausen.
München, Neue Pinakothek.

Die Landschaften mit Staffage des Norbert Grund sind zugleich die wertvollsten Beispiele der beliebten Gesellschaftsstücke, die nach Watteaus Vorbild auch in Deutschland Aufnahme fanden. Es sind nur wenige Maler, die diesen Zweig als Spezialität kultiviert haben. Franz Christoph Janneck (Graz 1703—Wien 1761), von dem es auch religiöse Bilder, Landschaften und Bildnisse gibt. Johann Georg Plazer (St. Michael bei Eppan 1704—1761) hat gerne Gesellschaftsstücke und Mythologien in Landschaft gemalt. Seine farbenfreudigen, vielfigurigen, mit Beiwerk überladenen, meist auf Kupfer gemalten Bilder mit lustig bewegter Staffage (in Breslau, Graz u. a. O.) sind die besten Werke dieser miniaturhaften Gattung. Außer seinem Vater Johann Victor Plazer hat sein Bruder (?) Johann Victor Plazer (geb. in Vintschgau 1704 ?, gest. Eppan 1769) Miniaturen mehr religiösen Inhaltes gemalt. — Landschaften mit Tierstaffagen und Schlachtenbilder sind die Spezialität des August Querfurt (Wolfenbüttel 1696—Wien 1761) eines Schülers von Rugendas und Nachahmers von Wouverman. Wir zitieren diese Namen nur, um zu zeigen, daß auch in Deutschland der Umkreis der Interessen viel größer ist, als man nach der verallgemeinerten Charakteristik in der älteren Literatur glauben könnte.

In diesem Zusammenhang sind noch zwei Maler zu nennen, die schon die Überleitung bilden zur Malerei der Louis XVI. Zeit. Christian Wilhelm E. Dietrich (Weimar 1712—Dresden 1774) auch Dietricy genannt, der Hofmaler August III. von Sachsen, hat sich als Kopist und Nachahmer älterer Meister einen Namen gemacht. Watteau und mehr noch holländische Meister, Berchem, Wouverman und vor allem Rembrandt, waren die Vorbilder des hochbegabten Könners, der auch als Radierer tätig war. Aber dieser proteusartige Eklektizismus ist nicht nur Beweis unselbständiger Geschicklichkeit. Er hat entwicklungsgeschichtliche Bedeutung als Anfang einer neuen Vertiefung im Tafelbild, einer Befreiung vom dekorativen Zwang. Er ist der Ausfluß einer großen Strömung in der europäischen Kunst, deren Gebiet wir nachher abgrenzen werden. — Auch der Mannheimer Hofmaler Philipp Hieronymus Brinckmann (Speier 1709 (?), in Mannheim seit 1733, Hofmaler 1743, gest. Mannheim 1760), der Schüler von Dathan, hat durch seine entwicklungsgeschichtliche Stellung Bedeutung für die Geschichte der südwestddeutschen Malerei. Er ist durch die Schule des dekorativen Freskos hindurchgegangen (Vollendung der Fresken Egid Asams in der Jesuitenkirche 1750, Allegorien in der reizvollen, von Albuzzio ausstukkierten Bibliothek der Kurfürstin im Schloß zu Mannheim). Als Hofmaler war er verpflichtet, die Gemälde der Mannheimer Sammlung zu restaurieren (Rembrandts Opferung Isaaks in der Münchener Pinakothek trägt noch seine Signatur) und Kabinettbilder zu liefern. Er wählte Jagden, Stilleben, Gesellschaftsstücke, Landschaften. Bei den Gesellschaftsstücken im französischen Geschmack liegt auf der Landschaft der Nachdruck. (Hofgarten in Mannheim (1755), Wolfsbrunn, beide in München). Bei den Landschaften bleibt zuerst das niederländische Schema, bis eine Reise nach der Schweiz (1745) Annäherung an die Natur und größere Unmittelbarkeit bringt. Der Rheinfall bei Schaffhausen (München, Pinakothek) weckt noch durch die spielerische Staffage die Erinnnerung an das Gesellschaftsstück. Die Auffassung zeugt von Unmittelbarkeit. Ferdinand Kobell ist auf diesem Wege einer Emanzipation vom Rokoko noch weiter gegangen. Brinkmanns Radierungen im Geschmack Rembrandts, seine Helldunkelstudien schneiden malerische Probleme, die die nächste Generation mit stärkerer Bewußtheit aufgegriffen hat. Auch er ist einer der Vorläufer einer neuen, selbständigen Malerei.

Als Überleitung zum Porträt darf hier Christian Seybold (Mainz 1703—Wien 1768) eingereiht werden, der sich durch penibel ausgeführte Halbfiguren und Köpfe mit leichtem Anklang an holländische Vorbilder einen Namen gemacht hat. Gemälde seiner Hand finden sich in allen größeren Sammlungen. Sie waren zu ihrer Zeit ebenso begehrte Kabinettstücke wie die Köpfe Denners.

* * *

Im Fach des Porträts bleibt die fremde Invasion anfangs noch bestehen. Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte stellen sich deutsche Maler an die Spitze. Der Typus des repräsentativen Bildnisses wird noch beibehalten, aber gemildert, abgeschwächt, verfeinert. Die Verfeinerung von Farbe und Form ist natürliche Folge der Veränderung des geistigen Habitus.

Von vielen deutschen Fürsten sind die besten Bildnisse von ausländischen Künstlern gemalt worden. Von den ausländischen Porträtisten der älteren Generation lebte Pesne bis zum Ausgang des Rokoko. Der Wiener Bildnismaler Martin von Meytens gehört stilistisch schon zum Rokoko.

177. Desmarées, Gräfin Holnstein. München, Graf v. Holnstein.

Wenig jünger ist sein Vetter, der die gleiche Schule durchgemacht hat, Georg de Marées, gewöhnlich Desmarées genannt (1697—1776). Er ist Abkömmling einer Emigrantenfamilie, die in Bremen ihren Wohnsitz hatte, darf also unbedenklich zu den deutschen Malern gerechnet werden. Geboren wurde er in Stockholm. Sein Vater war als Intendant von da nach Schweden berufen worden. Seine Mutter war eine Tochter des Malers Martin von Meytens d.Ä. in Stockholm, der Desmarées erster Lehrer war. Als Desmarées 1724 Stockholm verließ, war er schon ein Porträtist von Ruf. Allerdings, die schlichten, bürgerlich einfachen Bildnisse aus der Frühzeit würde man kaum als Werke seiner Hand erkennen, wenn nicht die Autorschaft gesichert wäre. Zur weiteren Ausbildung wanderte Desmarées 1724 über Amsterdam nach Nürnberg, besuchte die Akademie des Johann Daniel Preißler (1666—1737), kam mit Kupetzky in Berührung. Ein später Nachklang dieses Vorbildes ist das Bildnis des Malers Beich in München (1743). 1725 ging er nach Venedig zu Piazzetta, dann 1728 zurück nach Nürnberg, Augsburg und 1731 nach München. In Frankreich war er nicht. Trotzdem muß die Kenntnis französischer Malerei, vor allem der Bilder eines Largillière, vorausgesetzt werden. Amigonis Porträts könnten als Vermittler gedacht werden.

Die Wendung zum Rokoko, zum internationalen, höfischen Porträt fällt mit der Venezianischen Reise zusammen. Die Aufhellung der Palette, der farbige Reichtum, die feine Stofflichkeit, sind Ausdruck des neuen Zeitstiles, der gleichzeitig durch ganz Europa geht. Die Auffassung behält das Äußerliche der repräsentativen Erscheinung. Die Forderungen der Gesellschaft nach Erweiterung und höfischer Steigerung ist geblieben, aber gemäßigt, veredelt zur vornehmen Menschlichkeit und liebenswürdigen Anmut. Selten, daß der Versuch gemacht wird, über die Epidermis der prunkvollen Existenz in die Tiefen des Seelischen zu dringen. Nur das Künstlerporträt, das den Kollegen innerlich mehr beschäftigt hat, als selbst das Porträt der Familienmitglieder, ist auszunehmen. Das Gesamtwerk ist etwas monoton. Die Dreiviertelwendung mit Blick nach vorne, aber mit viel geringerer Energie der Wendung, wie früher, die Frontalansicht mit seitlich gewendetem Kopf, kehren stereotyp wieder. Am wenigsten überzeugen die großen Paradebilder (Schleißheim). Die besten Leistungen sind die Porträts vornehmer Damen, das Bildnis der prunkvollen Kurfürstin Anna Amalia von Bayern, im zinnoberroten Parforcejagdkostüm in ganzer Figur (Schloß Brühl am Rhein, Tafel XIII) und das Brustbild der jungen, üppigen Gräfin Holnstein mit den dunklen Kirschenaugen, die mit dem gepuderten Haar kontrastieren und mit den saftroten, sinnlichen Lippen (Graf Holnstein München) stehen an erster Stelle. Auch sie etwas puppenhaft typisiert, mit ovalen, geschminkten Gesichtern und mandelförmigen Augen, wie alle Frauenbildnisse der Rokokozeit, aber

178. J. G. Dathan, Der Bildhauer Paul Egell.
Stockholm.

179. L. Stern, Franz Ludwig von Erthal.
Aschaffenburg.

ungemein geschmackvoll und malerisch gekonnt, repräsentativ durch das Beiwerk der schäumenden Spitzen, der zittrigen Seide, mit dekorativem Schmiß vorgetragen. Die letzte Eleganz französischer Bildnisse haben allerdings auch sie nicht. Mit der feinen Sinnlichkeit der Farbe ist immer ein Rest deutscher, sachlicher Solidität verknüpft.

Die großen Gruppenbildnisse wahren in den übergeordneten Formengruppen des Dreiecks (Bildnis der Familie Winterhalter, Selbstbildnis mit seiner Tochter in der Münchner Pinakothek), die Vorschriften akademischer Komposition. Kostüme und Aufmachung, die körperliche Existenz sind in den Vordergrund gerückt, der Raum fehlt. Der Hintergrund ist eine Folie für den farbigen Aufbau, wie überall im Rokokobildnis. Das beste, Kurfürst Max III. Joseph und sein Intendant Graf Seeau (München, Residenzmuseum) wagt den Schritt zur Intimität, aber zur höfischen Intimität, die immer das Zeremoniell aufrecht hält; durch die Beigabe der Krone, durch die Draperie, die Stellung des uniformierten Intendanten ist auch hier die nötige Distanz gewahrt. Das Doppelbildnis ist durch farbige Feinheit ausgezeichnet. Das religiöse, komponierte Altargemälde (Polling, Diessen, Landshut) liegt Desmarées nicht. Sieht man von den Schwächen, den Schwächen der Rokokozeit ab, bleibt noch viel Positives und Geschmack und Können, die uns berechtigen, die Einzelporträts zu den besten deutschen Bildnissen der Zeit zu rechnen.

Desmarées wurde bisher auch das geistreiche Bildnis des Bildhauers Paul Egell (in Stockholm) zugeschrieben. Es muß jedoch als Werk des gleichen Meisters angesehen werden, von dem auch das vorzügliche, sachliche Altersporträt des Bildhauers (Mannheim, Köln) gemalt ist, des Pfälzer Malers Johann Georg Dathan (Speier 1701—1731 in Mannheim, gest. in Speier 1764). Er war Freskomaler (Allegorie der Gerechtigkeit im Stadthaus Speier, die an Rubens als koloristisches Vorbild denken läßt) und Miniaturist. Seine Arbeiten sind sehr verschiedenartig. Neben den miniaturenhaften Bildern, wie der Allegorie auf die Vermählung der Prinzessin Maria Josepha von Sachsen mit dem Dauphin (Dresden) stehen bravouröse Skizzen und gute, aber auch recht handwerkliche Bildnisse.

Die Charakteristik der Bildnisse Desmarées könnte unter Berücksichtigung der Differenzen des persönlichen Stiles auch auf die Werke der anderen Porträtmaler übertragen werden. Nur die besten können hier benannt wer-

Desmarées, Anna Amalia von Bayern.
Schloß Brühl.

den. Der Berliner Porträtist Georg Lisiewski (1674—1746), ein konventioneller Porträt-Manufakturist, hatte zwei Töchter. Anna Rosina Lisieswka (Berlin 1716—83), die Gemahlin des Schweriner Hofmalers David Matthieu, später verheiratet mit einem Herrn de Gask, war seit 1764 Hofmalerin in Braunschweig. Ihre Bildnisse unterscheiden sich durch die ängstliche, befangene Ausführlichkeit von den Werken ihrer Schwester Anna Dorothea Lisiewska (Berlin 1721—82), die mit dem Gastwirt und dilettierenden Maler Therbusch verheiratet war. Sie war zuerst an den Höfen von Stuttgart (1761—65) und Mannheim tätig (ein gutes Bildnis des Kurfürsten Karl Theodor im Depot der Galerie Schleißheim), kam dann (1765—68) nach Paris. Sie wurde Mitglied der Akademie, fand aber nicht die Gnade Diderots, der ihr bei der Abreise einen gehässigen Nachruf widmete. Seit 1770 blieb sie dauernd in Berlin. Sie hat auch Friedrich den Großen gemalt. Nicht porträtiert. Der alte König hat angeblich nur einem Künstler eine kurze Sitzung gewährt: Ziesenis (Heidelberg, Mus.). Mit zwei Werken rückt sie in die vordere Reihe der deutschen Bildnismaler. Das eine ist das weiche, weltmännische Porträt Friedrich Wilhelms II. als Prinz von Preußen um 1775 (Schloß Charlottenburg). Das andere ist ihr Selbstbildnis im weißen Kleid um 1775 (im Kaiser Friedrich - Museum), das die resignierten, verinnerlichten Züge der gealterten Frau in einer für den Spätrokoko ungewöhnlichen Vergeistigung zeigt. Auch das Bildnis des Sammlers mit der Bronzestatuette von Bertoldo (ebenda) ist durch Sachlichkeit ausgezeichnet. Schon darin zeigt sich die Abkehr vom Rokoko. In den späteren Jahren (um 1775) hat auch Therbusch die „holländernde Mode" angenommen und manchmal den Porträts Steinumrahmungen gegeben, wie sie Bilder der Leidener Schule zeigen. Ihre Historien, Mythologien, Supraporten machen Diderots absprechendes Urteil verständlich. — Mit ihr arbeitete eine Zeitlang ihr Bruder Christian Friedrich Reinhold Lisiewski (Berlin 1725 — Ludwigslust 1794), dessen Frühwerke durch die Frische der Zeichnung und Farbe ausgezeichnet sind. (Bildnisse der königlichen Familie, gemalt für den russischen Hof.) Die Spätwerke sind verflacht, handwerklich.

180. G. D. Matthieu, Prinz Friedrich Franz und der Gouverneur v. Usedom. Schwerin.

Der Stiefsohn der Anna Rosina, Hofmaler des Herzogs Friedrich von Mecklenburg, Georg David Matthieu (Berlin 1737 — Ludwigslust 1778) hat in seinen Porträts, vom Serenissimus herab bis zum Kammerdiener, ein frisches, anschauliches Bild höfischer Kultur eines kleinen, norddeutschen Staates des späten Rokoko hinterlassen. Die koloristische Feinheit gibt den Bildern ihren Wert, die weiche bunte Tonigkeit, die sich schon dem Geschmack des Louis XVI. nähert, die sorgfältige Schilderung des Stofflichen. Die Stellung der Figuren, die vor dem Beschauer paradieren, ist monoton und ebenso eintönig ist das stereotype Lächeln der geschminkten Puppengesichter. Nur einige Gruppenbilder (Prinz Friedrich Franz und der Gouverneur v. Usedom; Abb. 180), Prinzessin Sophie Friederike und ihr Bruder, beide Schloß Schwerin) sind Ausnahmen. Sie sind schon Versuche, die Umgebung über die dekorative Leerheit des Attributes hinauszuheben und die Figuren in den Raum hineinzustellen. Matthieu hat auch plastische Porträts gemacht. Die aus Holz geschnitzten und bemalten Porträtfiguren in Schloß Ludwigslust sind köstliche Dokumente zur Kulturgeschichte der Zeit.

Durch die Darmstädter Jahrhundertausstellung wurde das Werk des Johann Georg Ziesenis (Kopenhagen 1716—Hannover 1777) in den Vordergrund des Interesses gerückt. Ziesenis hat bei seinem Vater und in Düsseldorf gelernt, war wahrscheinlich auch in Paris, zog dann als Spezialist auf Kundschaft an den Höfen und Städten umher. Von 1742 ab war er in Frankfurt, dann etwa 1745—58 in Mannheim tätig, wurde 1757 Hofmaler in Zweibrücken und 1764 in Hannover. Rigaud und später Kupetzky waren seine Vorbilder. Die erste Entdeckerfreude hat zur Überschätzung des Künstlers geführt. Die Frühwerke des Ziesenis gehen nicht

181. J. G. Ziesenis, Gräfin Maria zu Schaumburg-Lippe.
Fürst zu Schaumburg-Lippe.

über den Durchschnitt hinaus. Sie haben aber einen Vorzug: Naivetät und Ursprünglichkeit. Das repräsentative Schema, die Dreiviertelansicht von links kehren monoton wieder. Die Gesichter tragen das maskenhafte, typische Rokokolächeln. Erst die spätere reife Zeit hat Meisterwerke gezeitigt. Die Vereinfachung und die betonte farbige Kultur, die stärkere Intimität, die allerdings auch jetzt noch von tiefgehender Charakteristik weit entfernt ist, und die Vernachlässigung des repräsentativen Beiwerks nähern diese höfischen Bildnisse dem bürgerlichen Porträt. Das Bildnis der Maria, der Gemahlin des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe, ist eine Hauptleistung deutscher Porträtkunst des Rokoko (Abb. 181). Natürlichkeit und Anmut sind schon Ausdruck der neuen Zeit, der Wende zum Louis XVI. Die Landschaft ist noch ebenso dekoratives Attribut, wie auf den Bildnissen der anderen Porträtmaler. Die intimen Bildnisse, wie der alte Sickingen (Heidelberg) zeigen Ziesenis' Begabung von der besten Seite.

Noch mehr nähert sich dem Louis XVI. Johann Heinrich Tischbein (Haina 1722—Kassel 1789), der „künstlerische Stammvater" der großen Malerfamilie. Er hatte bei Vanloo in Paris (bis 1748), dann in Rom und in Venedig bei Piazzetta gelernt. Auch in seinem Werke stehen die Bildnisse als die künstlerisch qualitätsvollsten Leistungen voran: die Tochter der Gräfin Stadion (1752), fast frontal gesehen, der lebensfrische Kopf mit schwarzen Kirschenaugen vor dunklem Hintergrund, oder die vornehm steife Landgräfin Maria. Beide Bilder sind die Hauptwerke in der berühmten Schönheitsgalerie in Schloß Wilhelmsthal. Die Historienbilder, Mythologien, Landschaften und die religiösen Bilder können wir hier ruhig übergehen, wenn wir als Resultat einer Beschreibung die entwicklungsgeschichtlich wichtigen Faktoren notieren, die das Kommen einer neuen Periode ankündigen. Der eine ist schon öfters gestreift, der Anschluß an die Niederländer, speziell an Rembrandt, der für Genreköpfe, Genreszenen, Interieurs als Quelle malerischer Anregung ausgeschöpft ist. Der andere Faktor ist wichtiger, es ist der größere Umkreis der inhaltlichen Interessen. Es ist beachtenswert, daß zum erstenmal patriotische Themen aus der germanischen Geschichte auftauchen (Gemälde in Wilhelmshöhe), die eben durch Klopstock in den Bereich der künstlerischen Inhalte gerückt worden waren. Wilhelm Tischbein hat diese literarischen Themen wieder aufgenommen.

Es gab auch deutsche Maler von Rang im Ausland. Als Historienmaler und Porträtist hat sich Ludwig Stern (Rom 1709—1777) einen Namen gemacht, der Sohn des bayrischen Malers Ignaz Stern (etwa 1680—1748), der sich in Rom niedergelassen hatte. Sobald ein deutscher Künstler sich im Ausland akklimatisiert hat, fallen die Krusten provinzieller Sonderlichkeit von selbst ab. Die besten Ebenisten Frankreichs, die Meister der elegantesten Pariser Möbel waren Deutsche. Steckt in dieser Provinzialität nicht doch etwas mehr? Das von Ludwig Stern 1753 gemalte Bildnis eines Freiherrn von Erthal (Aschaffenburg) ist so elegant, so weltgewandt und geschmackvoll, wie nur die besten französischen und italienischen Porträts.

Louis XVI. Übergang zum Klassizismus.

Die einzelnen Gattungen der Kunst entwickeln sich nicht im gleichen Pendelschlag. Das Tempo der Malerei ist schneller, als das der Skulptur. Sie reagiert empfindlicher auf die neuen Strömungen. Man kann die Wandlungen der geistigen Entwicklung in ihr früher und leichter spüren, als in der Skulptur, deren Material starrer ist. Wenn wir hier ein eigenes Kapitel abgrenzen, das Louis XVI. betitelt ist, so will das nur sagen, daß die Zeichen einer Wende in der Malerei deutlicher zu sehen sind. Gewiß, die Geschichte kennt den Begriff Wende nicht. Jedes neue Stadium einer Entwicklung ist seit langem vorbereitet und es wirkt lange nach. Auch die Energien dieser Wende zum Louis XVI. können weit zurück verfolgt werden; der natürliche Gegensatz zum herrschenden Zeitstil ist schon lange da. Aber formuliert wird der Widerstand gegen das Rokoko erst jetzt. Sichtbar wird erst jetzt der Wellenschlag einer Gegenströmung, die allmählich das Fundament der absolutistischen Kultur unterspülen sollte, die gegen Ende des Jahrhunderts in den Stürmen der Revolution den stolzen Bau unter seinen Trümmern begraben sollte. Der Widerstand gegen das Rokoko konnte deshalb zu solcher Intensität gelangen, weil er Partikel war einer großen geistesgeschichtlichen Strömung. Der Grundgedanke erscheint in der Louis XVI. Zeit unter der harmlosen, spielerischen, sentimentalen Fassung einer Rückkehr zur Einfachheit und Natürlichkeit, er bildet den Inhalt der geistigen Kämpfe der Aufklärungszeit, in denen die Weltanschauung des Absolutismus sich zersetzt, und wird erst am Ende des Jahrhunderts, in der Zeit des Klassizismus, zur revolutionären Idee.

Geprägt wurde der Gedanke zuerst in England, wo absolutistische Kultur und Rokoko nie recht Anklang gefunden hatten. In der französischen Literatur der Aufklärungszeit hat er dann lauten Widerhall geweckt, von Rousseau wurde er noch mehr mit gefühlsmäßigen Elementen durchsetzt und zur weltgeschichtlichen Bedeutung gesteigert. Gleichzeitig (ja schon früher, man denke an Geßner) ist er in Deutschland vorhanden. Natur und Vernunft sind die großen Schlagworte der Zeit. In der Forderung einer Rückkehr zur Natur und Vernunft kristallisiert sich auch der schon lange vorhandene Gegensatz auf künstlerischem Gebiete. Sie bildet den eigentlichen Inhalt der Reaktion gegen den Zeitstil des Rokoko. Wie immer gehen bei der Begründung der künstlerischen Forderungen ethische und formale Begriffe ineinander über. Der Stil des Rokoko wird jetzt als etwas Verkünsteltes und deshalb als etwas Unnatürliches, Verderbtes und Unmoralisches hingestellt. Die Rückkehr zur beglückenden Natürlichkeit schließt von selbst in sich den Kampf gegen das Raffinierte, Dekadente, das übermäßig Verfeinerte und deshalb Unwahre, ja Verlogene. Den Widerstand gegen das Komplizierte, gegen Schwulst und Schnörkel, die als unlogisch und deshalb unrichtig empfunden werden, ergänzt die Forderung nach dem Einfachen und Klaren, dem Regelmäßigen und deshalb Logischen. Das Kapriziöse und Witzige des Rokoko gilt als äußerlich, oberflächlich. Man will seelische Vertiefung, Mitgefühl, Verinnerlichung, Echtheit und Natürlichkeit. Man will die Rückkehr zu den Grundgefühlen des Lebens. Ziel der Kunst ist nicht so sehr die Verklärung; man sieht die Bedeutung nicht im Transzendenten, sondern in der Versenkung in das Geistige. Weg der Kunst ist (in der Theorie wenigstens) nicht die Steigerung des Könnens. Nicht die äußerliche Feinheit der Erscheinung, sondern der Inhalt soll sprechen. Der überstarke Ausschlag zum Gefühlsmäßigen, Sentimentalen, zur Empfindsamkeit, gesteigert bis zur Rührseligkeit, zur wollüstigen Wehmut, diese erste Wirkung des Rückschlages, ist der Ausdruck der Übergangszeit, die gegen äußerliche, oberflächliche, konventionelle Künstlichkeit protestiert.

Den Forderungen auf künstlerischem Gebiet liegt in letzter Absicht, als eigentlicher Kern, nichts anderes zugrunde als der ewige Gegensatz von geordneter, gesetzmäßiger, gebauter und von irrationaler, individualistischer Form, der schon früher in anderer Gestalt sich zum Widerstreit verdichtet hatte. Die deutsche Kunst hatte ihn schon einmal erlebt im Gegensatz von Spätgotik und Renaissanc, sie erlebte ihn später wieder im Gegensatz von Klassizismus und Romantik. Der Kampf gegen Bewegung und Irrationalität, die Forderung nach Ruhe und Sachlichkeit sowohl, wie nach Gesetzmäßigkeit, verstecken sich hinter den ethischen Wünschen, die dem neuen Postulat des Zeitgeistes entnommen sind. Sie lassen sich von sittlichen Forderungen auf den Rücken nehmen, um sich dadurch mehr Nachdruck zu verschaffen. Die zeitliche Bedingtheit gibt diesem Kampf seine besondere Färbung. Die kurze Periode der Zersetzung ist eine Übergangszeit, sie ist Ausklang und Vorbereitung. Zuerst mehr das eine, dann das andere. Auch die Zeitmoral pendelt zwischen Gegensätzen hin und her, die unverbunden nebeneinander stehen. Solange die Weltanschauung des Absolutismus herrschte, mußte die Aufklärung wie ein Spiel wirken. Die Kunst der Louis XVI.-Zeit ist die Kunst einer Übergangsperiode, die sich über die Konsequenzen ihrer neuen Forderungen noch nicht klar ist. Sie hat deshalb vielfach etwas Zwitterhaftes an sich. Die schönsten Blüten des dekorativen Freskos sind jetzt gewachsen, die kompliziertesten Ausläufer der metaphorischen Ideenmalerei sind jetzt erdacht worden, gleichzeitig mit den simpelsten Erzeugnissen eines bürgerlichen Realismus. Unter dem Deckmantel der gewollten Einfachheit verbirgt sich oft Raffiniertheit und Dekadenz. Der Rationalismus wird gerne zum nüchternen Nützlichkeitsempfinden. Die gewollte Tugend, die gesuchte Sittlichkeit decken sich mit Prüderie. Das neue Ideal der Grazie und Anmut, der „zärtlichen Schön heit", die Winckelmann forderte, ist noch weit entfernt von der reinen, edlen und strengen Schönheit, die der Klassizismus wollte. Die sanfte Stille ist nicht die festgefügte Ruhe der Klassik und die Reduktion auf das Vernünftige nicht die tektonische Logik. Erst langsam haben sich die Konsequenzen geklärt, je mehr das Verständnis für die inneren Werte der Vorbilder wuchs, und je mehr das eigene Gewissen dem nationalen Empfinden zum Siege verholfen hat. In dem Aufwachsen einer nationalen Kunst liegt die besondere Bedeutung dieser Periode.

* * *

Alle sentimentalen Zeiten neigen zum Eklektizismus. Sie fliehen in die Vergangenheit. Auch die Kunst des Louis XVI. hat sich auf Vorbilder berufen, die sie als Stützen für den neuen Weg brauchte. Das Suchen nach Vorbildern ist an sich schon Zeichen der Umkehr, der Zersetzung. Für Architektur, Kunstgewerbe und Skulptur war das eigentliche Vorbild die Antike, in die man alle Wünsche der empfindsamen Zeit verlegte. In der Malerei ist der antikische Einfluß vorerst eine Nebenströmung. Als Weg zur Natürlichkeit galt auch die Nachahmung der holländischen Malerei. Sie führte zu einem eklektischen Naturalismus, der später, zu nationaler Eigenart verdichtet, als eigene Strömung sich in das 19. Jahrhundert hinüberrettete, die dann in die Romantik mündet. Zur gleichen Zeit, als die idealistische Stilkunst des Klassizismus in ganz Europa das Übergewicht gewann. Für diese galt anfangs die Antike nur als gleichberechtigtes Vorbild neben den Klassikern der italienischen Renaissance; erst mit der Klärung der Forderungen erhielt die Antike diktatorische Allgemeingültigkeit.

Wie sich die Reaktion gegen das Rokoko im einzelnen auswirkte, werden wir bei der Übersicht über die verschiedenen Fächer sehen. Zunächst ist wichtig zu zeigen, daß schon in der Rokokozeit eine Gegenströmung vorhanden war, die erst jetzt in die bewußte Opposition hineinwuchs. Der Widerstand gegen die Konvention, gegen den summarischen Formalismus einer

einseitig dekorativen Stilistik, gegen die nicht mehr verständliche, metaphorische Ideenmalerei hat mit dem Wachsen der Opposition immer mehr zugenommen. Gleichzeitig mit der Forderung nach Ausführlichkeit und formaler Vertiefung geht die Forderung nach neuer Vertiefung des Inhalts, nach Reduktion des Transzendenten und Rückkehr zur klaren Sachlichkeit.

Das auffallende Zeichen der neuen Wende in der Malerei, der Abkehr von der dekorativen Großmalerei und der gewollten Verselbständigung des Tafelbildes, des Suchens nach dem Einfachen und Natürlichen ist der Rückgriff auf die holländische Malerei, die Nachahmung Rembrandts. Wir müssen hier weiter ausgreifen und nach den Wurzeln der Bewegung suchen, die in der Rokokozeit ansetzt und allmählich zur mächtigen Strömung anwächst, die die ganze europäische Malerei befruchtet hat.

182. Jan. Zick, Rousseau findet die Lösung der Preisaufgabe von Dijon. Ehem. Slg. Peltzer, Köln.

Diese niederländische Welle hat einen doppelten Ursprung. Sie ist zunächst ein direkter Ausläufer der holländischen Kunst. Unter den Erben der Kunst Rembrandts sind viele Männer gleichen Stammes, Niederdeutsche, die bei Rembrandt gelernt hatten, direkte Schüler, die bis in das 18. Jahrhundert hinein lebten. Ihr Wirken ist in dem Bande Barockmalerei geschildert. Maler wie Christoph Paudiß, Juriaen Ovens, Matthias Scheits und Matthias Weyer, die Danziger Daniel Schultz und Andreas Stech sind zu nennen. Auch der Breslauer Michael Willmann gehört hierher. Sie haben das Irrationale, Phantastische in der Kunst Rembrandts weitergebildet, noch stärker mit expressiven Elementen durchsetzt und in die Malerei des Spätbarock hinübergeleitet. In Mitteldeutschland haben Sandrart, Matthias Merian, I. M. Roos vlämisch-italienische Stilelemente mit holländischen Motiven und Bildtypen verbunden. In Süddeutschland war neben Paudiß, der als Hofmaler in Freising gestorben ist, Johann Ulrich Mayr ein Epigone holländischer Kunst. Bald ist hier der Einfluß im Dekorativen verflacht; bei Spillenberger finden wir noch holländische Typen, nur Kupetzky hat mit Bestimmtheit in den späten Werken auf Rembrandt zurückgegriffen.

Mit Beginn des Rokoko, mitten in der Blütezeit des dekorativen Fresko, schwillt die Welle wieder an. Das Gestirn Rembrandt taucht wieder auf und leuchtet mit geheimnisvollem Glanze über die ganz andersartige Kunst der Urenkel. Wir können das Datum des Aufganges genauer angeben. Es sind die zwanziger Jahre, die Zeit der Regence, die Jahre des Überganges zu einem neuen Stil. In allen führenden europäischen Ländern setzt die Bewegung an, die man kurz als Rembrandtnachahmung bezeichnen kann. (Richtiger ist vielleicht die Bezeichnung des späteren 18. Jahrhunderts „holländernde Mode".) Es sind die gleichen Jahre, in denen in Deutschland die berühmtesten Sammlungen holländischer Bilder entstanden sind. Die Kasseler Galerie hat der Schöpfer des Schlosses Wilhelmstal zusammengebracht. Auch die Mannheimer Galerie, die jetzt in die Münchener Pinakothek aufgegangen ist, geht auf diese Zeit zurück, während die Wittelsbacher des Spätbarock, Johann Wilhelm und Max Emanuel noch Rubens den Vorzug gegeben hatten. Zunächst ist allerdings der Name Rembrandt für das 18. Jahrhundert nur ein Begriff gewesen, der wichtigste Repräsentant des malerischen Helldunkels. Lange Zeit sind es

nur die malerischen Reize gewesen, die das Auge anzogen. Das rokokohafte Unruhige, das Kontrastvolle der farbigen Zusammenstellung, der Reiz, der in der Steigerung der hellen Farben durch die dunkle Folie entsteht, das Flimmerige, Blinkende, das zustande kommt, wenn das Licht kanalisiert über phantastische Gewänder, über Geschmeide und glänzende Waffen geleitet wird. Der malerische Geschmack des frühen Rokoko schätzte besonders die malerischen Übertreibungen der barocken holländischen Malerei, die sich leicht mit kapriziöser Rokokokunst verbanden, die farbigen Kontraste auf Frühwerken Rembrandts, auf Gemälden Bramers. Er liebte das Phantastische des Inhaltes. Solcher Art sind in Deutschland die „niederländischen Lichteffekte" bei Bergmüller, bei Holzer, der auch Radierungen „in Rembrandts Manier" gemacht hatte, und bei anderen. Johannes Zick bezeichnete 1731 seinem Biographen Oefele gegenüber Piazzetta als seinen Lehrer, Rembrandt als sein eigentliches Vorbild. Er hat in seiner Spätzeit auch Genrebilder und Charakterköpfe in antiquarischer Manier gemalt, so wie die späteren Frankfurter Maler, die wir nachher anführen werden; Bilder, die als Ersatz für die gesuchten, alten und teuren Werke dem Geschmack des Publikums besonders zusagten.

Daß diese Reaktion doch nicht rein artistische Liebhaberei, sondern der Anfang eines tiefergehenden Geschmackswandels, Zeichen einer Unterströmung ist, die erst im späten Rokoko gewaltsam durchbrechen sollte, sieht man daran, daß ähnliche Bestrebungen bei allen führenden Nationen zu verzeichnen sind. Die englischen Fälschungen holländischer Bilder des 18. Jahrhunderts, signierte Kopien und außerordentlich geschickte neue Kompositionen im Stile eines der geschätzten Meister, eines Hobbema, Ostade, van der Neer, spielen noch heute im Kunsthandel eine große Rolle. Gainsborough hat die Landschaftsmalerei durch den Anschluß an die Holländer in einen neuen Realismus hinüberzuführen versucht.

Ähnlich ist die Entwicklung in Frankreich. Watteau hat in Frühwerken, die an Teniers und Ostade erinnern, sich klar und bewußt vom gleichzeitigen Spätbarock getrennt. Auch er ist später Ausläufer einer niederländisch-flämischen Tradition, die unter Ludwig XIV. Boden gewonnen hatte. Neben Bildhauern, Kunsthandwerkern hatte der König auch Maler aus den Niederlanden berufen. Von Pater gibt es Winterlandschaften nach dem Vorbild van der Neers. Chardins ganzes Werk ist ein Protest gegen die gleichzeitige Malerei eines Boucher: er steht den Holländern näher als seine Zeitgenossen. Der Geschmack des Publikums, der sich in den Sammlungen kristallisiert, hat hier den Ausschlag gegeben. Seltsam berührt zunächst in dieser Zeit eine Bemerkung im Nekrolog auf Boucher von Bret: „Wir sind weit entfernt von den Zeiten, wo Ludwig XIV., dessen Geschmacksrichtungen Vornehmheit hatten, die flämische Wirklichkeitsliebe in Verruf gebracht hatte. Boucher konnte es nicht entgehen, daß alle Kabinette sich füllten mit jenen genauen, aber sklavischen Nachahmungen der Natur und daß eine Tabakskneipe mit Gold aufgewogen wurde, während die besten französischen Bilder kaum beachtet blieben." Kataloge von Sammlungen der Ebenisten, von Cressent und anderen, sind ein Beweis, daß dieser Satz nicht übertrieben ist. Ein Beweis sind später die französischen Stiche Willes und seiner Schüler, die mit Vorliebe niederländische Gemälde als Vorlagen für ihre raffinierte Griffelkunst wählten, weil der Geschmack des Publikums diese Stoffe bevorzugte. Die Anklänge an das niederländische Vorbild sind auch später nicht mehr geschwunden; Greuze ist der bedeutendste Vertreter des rührseligen Louis XVI.-Naturalismus, selbst bei Fragonard sind sie vorhanden. Diderot hat sich literarisch für die Niederländer dafür eingesetzt, als das neue Weltgefühl im Entstehen war. Es scheint sogar, daß Fragonard in Italien hauptsächlich vom Wahlverwandten angezogen wurde, als ihn in Venedig Tiepolos Werk fesselte.

Daß auch in der italienischen Malerei des 18. Jahrhunderts Rembrandt Vorbild war, dafür gibt es Belege. Gewiß hat die Malerei in Italien einen parallelen Weg der Entwicklung betreten. Der Naturalismus wurde von Caravaggio her an die Venezianer des Spätbarock wie Langetti, Loth, die Tenebrosi weitergegeben und mündete in die Malerei des 18. Jahrhunderts. Piazzetta, Castiglione und Crespi haben mindestens Anregung für malerische Probleme aus der holländischen Malerei gewonnen. Auch Giambattista Tiepolos, dessen radierte Capricij und Magier von Rembrandt inspiriert sind. Bei Domenico Tiepolo ist der Anschluß unverhüllt; in seiner raccolta di teste findet sich auch eine Studie nach Rembrandts Rabbiner in Chatsworth, der durch Kopien sehr bekannt war. Gerade der nordisch infizierte venezianische Einfluß hat in Deutschland bald die Verbindung mit dem großen Hauptstrom der holländernden Mode vollzogen.

Trotz des Äußerlichen, Unverstandenen, Dekorativen dieser Imitation der Holländer in der deutschen Malerei der Rokokozeit ist die Verwendung des Helldunkels schon Ausdruck eines tieferen Wandels der Gesinnung. Sie ist zunächst das Zeichen dafür, daß nicht mehr die barocke Figur, die körperliche Existenz, die dramatisch bewegte Gestalt im Vordergrunde des malerischen Interesses stehen, sondern die Figur mit Umgebung, der Raum. Das Hintergründige im allgemeinen, das die Figur auflösen, in das Atmosphärische einhüllen will, ist wieder künst-

lerisches Problem. Sie ist auch ein Anzeichen dafür, daß damals die Abkehr nahte von der großzügigen Leerheit der monumentalen, dekorativen Malerei, daß der Geschmack für Intimität, für zierliche Durchführung im Wachsen war. Sie ist schließlich das weitere Zeugnis für die Abwendung vom italienischen Vorbilde, die schon im frühen Rokoko bei Rottmayr begonnen hatte, die jetzt vollendete Tatsache wurde. Wie die Architektur, die Plastik suchte auch die Malerei Selbständigkeit zu erreichen und zwar mit Hilfe des verwandten Vorbildes.

Die äußerliche Imitation ist jetzt, in der Louis XVI.-Zeit, im Gefolge der großen, geistigen Evolution, von selbst in das vertiefte Verständnis hineingewachsen. Seit den fünfziger Jahren hatte eine neue Welle holländischen Einflusses angesetzt, die bald zur „holländernden Mode" wurde. Sie ist äußerlich kenntlich an der beginnenden Vorherrschaft des kleinen Formats und an der intimen Technik. Dieses äußerliche Zeichen einer Reaktion gegen die dekorative „Leichtfertigkeit" und die großzügige „Oberflächlichkeit" ist zugleich das Zeichen für das Bemühen um inhaltliche Vertiefung. In der Rokokomalerei liegt der tiefere Inhalt im Stoff, in der Rätselhaftigkeit einer dekorativen Allegorie. Jetzt wird die Vertiefung in die Seele des Künstlers verlegt, der sein Erlebnis zu gestalten sucht. Die Erlebnismöglichkeit ist erst jetzt wieder, im empfindsamen Zeitalter, gleichzeitig mit dem Erwachen des Subjektivismus in der Literatur, geweckt worden. Für die Maler des empfindsamen Zeitalters war Rembrandt in einem ganz anderen Sinne der Erzieher. Er hat den Sinn für den Inhalt geweckt, für die vertiefte Erzählung, für das Ernste, Sachliche. Die Nachahmung der holländischen Malerei hat rasch den Weg gebahnt zu einem neuen Wirklichkeitsgefühl, zu einer bürgerlichen Romantik. Nur im Tafelbild kommen diese inneren Werte zu ihrer Ausprägung, nicht im Fresko, das zunächst räumlich-dekorative Funktion hat, dessen Inhalt deshalb immer ein schnelles Augenerlebnis bleiben muß, auch wenn er noch so sehr mit tiefsinnigen Gedanken belastet ist. (Die Skizzen der Großmaler werden jetzt wichtiger und wertvoller als die ausgeführten Fresken.) Trotzdem ist jetzt auch im Fresko das Helldunkel mehr als ein Mittel malerischer Belebung, als ein willkürliches Farbenspiel. Es wird inhaltlich notwendig, es betont das Wunderbare, Geheimnisvolle, es unterstreicht das Bedeutende der Erzählung, es gibt Stimmung. Es wird zu einem Mittel expressiver Übertreibung, die das Phantastische der religiösen Erzählung heraushebt, und es wird zum Ausdruck schlichter Vertiefung. Die gewaltigen Visionen Maulbertschs sind aus der genialen Interpretation Rembrandtscher Anregungen entstanden wie die Stimmungsmalerei eines Kremser Schmidt, der schon seit den fünfziger Jahren Studien in Rembrandts Geschmack gezeichnet hat. Wir werden hernach sehen, wie die künstlerische Entwicklung des Januarius Zick von der äußerlichen Kopie Rembrandtscher Stiche zu einer selbständigen Verwertung Rembrandtscher Motive wächst. Die holländische Mode ist nur Zeichen der Übergangszeit. Sobald die Selbständigkeit erreicht war, wurde das Vorbild entbehrlich.

* * *

In der folgenden Übersicht über die Louis XVI. Malerei behalten wir die Aufteilung nach Bildgattungen bei, die wir nach ihrem naturalistischen Gehalt gruppieren. Es ist bezeichnend daß wir zu Anfang eine neue Gattung einordnen müssen, die bisher nur in nebensächlichen, seltenen Werken gepflegt wurde, das Genrebild oder, wie wir sagen, das Sittenstück.

Sittenstück.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts kommt der Ausdruck „holländernde Mode" in der gleichzeitigen Kunstliteratur häufig vor. Im Süden wie im Norden gab es Gruppen von Malern, die mit Vorliebe die Nachahmung der Holländer pflegten. Die Nachahmung des fremden Vorbildes war überall der Umweg zum Eigenen, zum Wiedergewinn der verlorenen Fähigkeit, in dieser Zeit geschraubter, poetischer Idealisierung mit eigener

183. Seekatz, Die Wahrsagerin. Supraporte. Darmstadt (Schloß).

Sprache das Einfache und Natürliche zu sagen. Im Süden war Frankfurt die Zentrale des holländischen Einflusses. Die Gründe sind bekannt. Ein Teil der reformierten Gemeinde bestand aus niederländischen Familien, die traditionell der Kunst ihrer Heimat treu blieben. So kam es, daß die Sammelleidenschaft der reichen Handelsherren ein gut Stück holländische Kunst in den Frankfurter Bürgerhäusern aufstapelte. Die alten Auktionskataloge geben uns darüber genaue Auskunft. Diese Sammelleidenschaft der reichen, konservativen Kaufmannskaste barg in sich Gefahren. Sie verführte die selbständigen Köpfe unter den Malern zu einer antiquarischen Manier. Man nahm sich einen berühmten oder beliebten Meister zum Vorbild und arbeitete in seinem Geschmack. Auch in Deutschland sind damals Fälschungen holländischer Bilder entstanden, nicht nur in England. Johann Georg Trautmann (Zweibrücken 1713, gest. Frankfurt 1769) „rembrandtisierte" in seinen Auferstehungswundern, sagt Goethe. Er übernahm aus Stichen Rembrandts Patriarchenköpfe, charakteristische Typen, die Orientalen und Rabbiner, er wiederholt sogar größere Kompositionen. Vorbild waren die Gemälde und Stiche des barocken, jungen Rembrandt, die Modelle aus der Leydener Studienzeit, der kontrastreiche, phantastische Lichteinfall der Jugendwerke Rembrandts. Aus dieser archaisierenden Mode hat das selbständige Denken und Empfinden, das Arbeiten im Sinne der Alten Nahrung geholt, von dem die Genrebilder im Goethe-Haus, im Prehnschen Kabinett (Frankfurt) Zeugnis ablegen.

Dem Kreise um Trautmann gehört auch der Maler an, der die Salome und die Befreiung Petri (im Städel Frankfurt) gemalt hat. Der tupfige, funkelnde Auftrag der Farben hat am meisten Ähnlichkeit mit frühen Arbeiten Trautmanns (Verteilung der Beute, Räuber bei der Mahlzeit, Ausstellung München 1928). Doch ist der Vortrag geistreicher, die Erinnerungen an die süddeutsche Großmalerei sind stärker.

Justus Juncker (Mainz 1703—Frankfurt 1767) schloß sich ängstlich an die Interieurs des Thomas Wyck an. Die Modelle auf seinen penibel durchgeführten glasigen Genrebildern sind weniger der unmittelbaren Umgebung als dem holländischen Vorbild entnommen. Selbständiger sind seine Porträts, die in zeitgemäße Interieurs hineingestellt sind und nur mehr durch das rezeptmäßige Helldunkel an das holländische Vorbild erinnern.

Das beste Talent aus diesem etwas spießbürgerlichen, engen Kreis ist der Darmstädter Hofmaler Johann Konrad Seekatz (1719—68). Er hat bei seinem Vater, dem Wormser Freskomaler Johann Ludwig Seekatz die Anfangsgründe gelernt, hat dann in der Schule Brinckmanns die Feinmalerei angenommen. In der höfischen Gesellschaft, die besonders die niederländischen Kleinmeister schätzte (die Münchener Pinakothek hat die Reste dieses fürstlichen Sammlungseifers) ist er von der höfischen Allegorie zur bürgerlichen Genremalerei übergegangen. Die Verbindung mit den bürgerlichen Malern Frankfurts hat die Vorliebe für die Holländer noch gesteigert. Er hat zuerst in eklektischer Art die Schule zum Vorbild genommen, bis ihn Rembrandt selbst immer mehr anzog. Er gehört aber in der Auffassung noch durchaus zur Generation der Rokokomaler. Wie sein Biograph bemerkt hat ihn die einfache Naturanschauung, verbunden mit einem gemütvollen Humor, der auf den holländischen Genreszenen zum Ausdruck kam, angezogen und ihm die Augen zur selbständigen Beobachtung

des Lebens geöffnet. Aber diese Anschauung wagt sich noch nicht so weit in das Gebiet des Natürlichen wie bei der Louis XVI.-Malerei. Die konventionellen Mythologien im höfischen Geschmack, die leeren religiösen Kompositionen, die er als Hofmaler in Auftrag bekam, bleiben dekoratives Rokoko. Die Bedeutung in der deutschen Malerei geben ihm die Szenen des Alltags, die von Goethe gerühmten, nach dem Leben geschilderten „natürlichen und unschuldigen Vorstellungen", die Genrebilder mit Kinderfiguren, die Bauernszenen, die Viehmärkte, Jahrmarktsbilder. Wenn auch diese ganz in holländischen Formeln gesehen sind, wenn auch der Humor noch von holländischen Vorbildern den Witz borgt, wenn auch die Einzelfiguren schäferhaft maskiert erscheinen, so bleibt doch die selbständige Beobachtung und die Wiedergabe von Motiven der ländlichen Umgebung. Die (für diese Zeit wenigstens) ehrliche Schilderung des deutschen Bauernlebens behält ihren besonderen Wert. Seekatz hat auch bei dem bekanntesten Werk der Maler des Goethekreises, bei den Panneaux, die der Königsleutnant Graf Thoranc für sein Hotel in Grasse bestellte, (wozu auch die Tapeten des sogenannten Goethezimmers gehören) den Hauptanteil geschaffen. (Die anderen Mitarbeiter zählt Goethe auf. Es waren: J. G. Trautmann, der Maler der Feuersbrünste und der biblischen Historien, der Landschafter Chr. G. Schütz d. Ä., J. Juncker, der Schöpfer von Hirtenstücken und stimmungsvollen Interieurs, W. F. Hirt, der Landschafts- und Tiermaler und J. A. B. Nothnagel (1729—1804), der Dekorationsmaler und Unternehmer in dekorativen Aufträgen.) In den Mittelbildern der Bahnen allegorisierte Seekatz in kleinen Genregruppen die Monate. Der höfische Zeitgeschmack hätte Putten in französischer Manier oder maskierte Schäfer verlangt. Seekatz zeichnete dekorativ schematische Landschaften mit Bauernkindern, deren Niedlichkeit und Anmut die Rokokonatur nicht verleugnet. Aber wie viele Züge der Erzählung sind schon dem Leben abgelauscht. Szenen, wie die Traubenlese, der Obstmarkt, die badenden Jungen, das Mädchen auf dem Hühnerhof, haben in ihrer anspruchslosen Schlichtheit und gemütvollen Behaglichkeit erst wieder in Zeichnungen Ludwig Richters Gegenbeispiele. Die letzte und wertvollste Arbeit von Seekatz, die Braunsharder Supraporten im Darmstädter Schloß, mit Szenen aus dem Leben der höfischen Gesellschaft und schäferlichen Motiven modischer Naturschwärmerei, sind in der Mischung von Louis XVI.-Romantik und schlichtem Naturalismus, von Allegorie und Idylle, von dekorativer Feinheit und zarter Intimität ein selbständiges Werk der Übergangszeit, das in dieser Form damals nur auf deutschem Boden entstehen konnte.

184. Georg Karl Urlaub, Die junge Kaffeetrinkerin.
München, Kunsthandel (Drey).

Wir übergehen die kleineren Meister des bürgerlichen Genre. Den Maler tüfteliger Architekturstücke nach dem Vorbild von Neefs und Steenwyck, Johann Ludwig Ernst Morgenstern (Rudolstadt 1738—Frankfurt 1819) hat die Erwähnung bei Goethe dem Andenken der Nachwelt bewahrt. Ein handwerklicher Imitator holländischer Kleinmaler ist Caspar Schneider in Mainz (1753—1839) bis zum Schluß geblieben. Den Wandel der Gesinnung, die Vertiefung der Anschauung, das Abrücken von der eklektischen Imitation holländischer Vorbilder sieht man bei einem Genremaler der fortgeschrittenen Louis XVI.-Zeit wie Georg Karl Urlaub (Ansbach 1749—Darmstadt 1811, Sohn des Ansbacher Hofmalers Georg Christian U. 1819—66). Er faßt die neuen Aufgaben mit festem Griff an und gibt ihnen eine selbständige Form, die mit dem holländischen Vorbild nur mehr durch die Gleichartigkeit des malerischen Problems, des betonten Helldunkels, verknüpft ist. Sein Gebiet ist Genre und Porträt. Er liebt das miniaturenhafte Format auch bei Porträts mit ganzen Figuren, die in eine nicht mehr bloß dekorative Landschaft hineingestellt sind. (Die reizvollsten sind die farbig feinen Holzhausen-Porträts im Städel Frankfurt.) Seine Genrebilder, kleinbürgerliche Interieurs ohne eigentlich genrehaften Inhalt, gut beobachtete Figuren mit neutraler Beschäftigung, Mädchen beim Waschen, beim Frisieren, Tischgesellschaften, könnten als

Illustrationen zu einer Kulturgeschichte der Goethezeit dienen. Sein Kampf am Friedberger Tor (1792, Hist. Mus. Frankfurt) ist das erste moderne Schlachtenbild, wo Figuren und Landschaft ein stimmungsvolles Ganzes bilden. Urlaub ist 1803 erblindet. Eine hoffnungsvolle Künstlerlaufbahn wurde jäh abgebrochen.

In München bildet der Antwerpener Genremaler Peter Jakob Horemans (Antwerpen 1710—München 1776), der seit der frühen Rokokozeit (1727) ansässig war, die Brücke zum neuen Realismus. Seine harten Genrebilder finden sich in Schleißheim u. a. O. Seine beste Leistung ist das Gruppenporträt des Kurfürsten Max III. Joseph im Kreise seiner Familie und Verwandten (1763, Residenzmuseum München). Die stilistische Parallele zu Seekatz, Urlaub, ist Johann Jakob Dorner d. Ä. (Ehrenstein 1741—München 1813), der bei den Freskomalern Bauer und Mages in Augsburg gelernt hatte und 1761 nach München gekommen war. Er ist nach Studienreisen in den Niederlanden (1766—68) und Paris (1769) der Propagator der „holländernden Mode" in München geworden und hat dadurch großen Einfluß auf die Entwicklung der lokalen Malerei gewonnen. Künstlerische Bedeutung haben weniger die eklektischen Genrebilder, die Übersetzungen der Vorbilder eines Mieris, Netscher, Dou, die nur durch eine hanebüchene Deutlichkeit genießbar bleiben, als die Porträts. Auch diese sind durch die Brille der Holländer gesehen. Arrangement und Technik schließen sich an das holländische Vorbild an. Aber das Thema selbst zwingt zur Selbständigkeit und so bleiben die Bildnisse die erfreulichsten Leistungen. (Der Maler und seine Familie 1776, Augsburg.) Dorner hat hier als erster die dekorativen Versatzstücke des repräsentativen Porträts über Bord geworfen, er hat zu viele, auch jede Andeutung des Milieus verschmäht und die Charakteristik durch den dunklen Hintergrund verstärkt.

Es darf auch noch an die Maler der älteren Generation erinnert werden, wie W. E. Dietrich, weil gerade die Gegenüberstellung zeigt, daß der unstete, suchende Eklektizismus der Rokokozeit, der neben französischer und anderen Vorbildern auch Rembrandt nachgeahmt hat, sich jetzt zum konsequenten Naturalismus beschränkt hat. Zu den Eklektikern zählt auch Johann Eleazar Zeisig, genannt Schenau (geb. 1734 in Groß-Schönau, gest. 1806 in Dresden), Schüler von Silvestre in Dresden und von Greuze in Paris. 1770 kam er nach Dresden zurück und avancierte rasch zum zweiten Direktor (neben Casanova) an der Akademie. Seine Allegorie auf die Wiedergenesung der Kurfürstin 1772 (Dresden) ist ein repräsentatives Gesellschaftsstück, in dem die französische Note durch den Anschluß an holländische Kleinmeister, wie van der Werff, temperiert erscheint. Noch mehr französisch mit leichtem holländischem Einschlag ist Anton de Peters (Köln 1723—1795), der Schüler von Greuze in Paris war, dann als Hofmaler zu König Christian V. und zu Karl von Lothringen kam. Erst die Revolution hat ihn in die Heimat zurückgetrieben. Seine eleganten Genrebilder und Skizzen (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) gehören eher in die Geschichte der französischen Malerei.

Schüler von Johann Heinrich Tischbein war Georg Melchior Kraus (Frankfurt 1737—Weimar 1806). der sich in Paris bei Greuze den letzten Schliff geholt hat. 1774 kam er nach Weimar. Er gehörte zum engeren Kreis um Goethe, den er auch porträtiert hat (1775, Weimar). Seine sachliche Veranlagung hätte ihn bestimmt, das mitteldeutsche Gegenstück zu Chodowiecki zu werden. Die besten Werke sind im Anschluß an die Natur gestanden, Gruppenporträts (Weimar), Genrebilder (Wien, Akademie, Dessau, Frankfurt, Slg. Kippenberg Leipzig) und Landschaften (darunter die schöne, fast romantische Ansicht von Weimar von der Ostseite in der Sammlung Kippenberg, 1805). Später hat die Druckgraphik seine Haupttätigkeit absorbiert. Mit Bertuch hat Kraus seit 1786 das Journal des Luxus und der Moden herausgegeben.

Die realistische Richtung der Louis XVI.-Zeit gipfelt im Werk des Daniel Chodowiecki (Danzig 1726—Berlin 1801). Sein Leben ist schon öfters beschrieben, seine Arbeiten sind sorgfältig zusammengestellt, so daß wir uns hier auf eine Charakteristik seiner kunstgeschichtlichen Stellung beschränken können. Chodowiecki ist in der Hauptsache Autodidakt. 1743 kam er als Kaufmann nach Berlin, malte im Geschäft seines Onkels Ayrer Aquarellminiaturen für den Vertrieb, erhielt durch den Maler Haid aus Augsburg Unterricht in der Emailmalerei, und machte sich schon 1754 selbständig. Er bildete sich bei Bernhard Rode weiter, begann in Öl zu malen, wählte dann die Radierung als eigentliches Fach. Illustrationen zu Basedows Elementarwerk (1769f.), zur Minna von Barnhelm (1770), zu Richardson und Sterne, Gellert, Lavater und eine ungeheure Zahl von Almanachillustrationen. 1764 wurde er Mitglied, 1797 Direktor der Berliner Akademie.

Chodowieckis Tafelbilder sind nicht viele; sie spielen im Gesamtwerk nicht die Hauptrolle. Sie waren an sich nicht seine Stärke. Am wenigsten befriedigt das Gemälde, das Chodowieckis Namen berühmt gemacht hat, der Abschied der Familie Calas (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, 1767). Das bürgerliche Rührstück war an sich ein zeitgemäßes Thema; es erinnert am meisten an die larmoyante Sentimentalität von Greuze. Auch der Aufbau ist durchaus akademisch, mit der betonten Dreiecksgruppe in der Mitte, mit der sorgfältigen Vorbereitung der einzelnen Figuren, die gestellt sind, mit dem Hinarbeiten auf akademische Richtigkeit. In einem zweiten Stück dieser Reihe, der Verkündigung des Urteils an die Familie Calas (Großherzog von Hessen) ist schon dem Historienbild die

185. D. Chodowiecki, Das Blindekuhspiel.
Berlin, Nat. Galerie

Fessel akademischen Zwangs und theatralischer Pose gelöst. Auch die Konversationsstücke, die Gesellschaft im Tiergarten (Leipzig), das Blindekuhspiel (Berlin 1768, Abb. 185) sind von französischen Vorbildern angeregt worden, von Bildern Watteaus und Lancrets, die durch den Sammeleifer Friedrichs des Großen für Berlin Bedeutung gewonnen hatten. Die liebevoll beobachteten Einzelheiten von stärkerem Realitätsgrad gehen über das Vorbild hinaus; die malerische Zusammenfassung steht zurück. Die Figuren sind bürgerlicher, bodenständiger, sie sind weit entfernt von der ätherischen Feinheit der Figuren Watteaus. Selbständiger ist die Gesellschaft bei den Zelten im Tiergarten (Rosenberger, Berlin). Die Randgruppen im Vordergrund, die gelagerten Herren und Damen, glaubt man auch auf französischen Konversationsstücken schon gesehen zu haben; aber nur das Motiv und die etwas rezeptmäßige Art der Gruppierung ist nachempfunden, die Figuren sind sogar Porträts (rechts vorne die Schauspieler Brockmann und Döbelin), und auch die Landschaft ist ein Porträt, ein zufälliger Ausschnitt ohne kompositionelle Retuschen.

Die frischesten Schöpfungen stehen am Anfang seiner künstlerischen Tätigkeit. Es sind kleine Interieurs, die Morgengesellschaft und die Spielpartie (bei Frl. Dubois Reymond, Potsdam, Abb. 186). Etwa gleichzeitig die Wochenstube (früher bei Wilhelm Chodowiecki, Berlin), die Familienszene bei Kerzenlicht (früher Direktor Wichern, Altona). Dazu kommen später die Familie des Künstlers bei G. Chodowiecki in Valparaiso (vgl. Cicerone 1911, S. 504) und die einfachen Interieurs im Kaiser-Friedrich-Museum. Die frühesten sind 1757 entstanden, knapp 15 Jahre nach Entstehung der ersten kleinbürgerlichen Interieurszenen Chardins, die Chodowiecki wahrscheinlich nicht gekannt hat. Denn das Figürliche ist anders und die malerische Komposition geht auf die gemeinsame Quelle zurück, auf die Holländer. Wir wissen, daß auch Chodowiecki retrospektiv orientiert war, daß er selbst sammelte. Auf einer frühen Radierung (E 50) ist eine Rembrandtstudie mit Feingefühl reproduziert. Auch wenn wir nicht bestimmte Daten hätten, müßten wir aus seinen frühen Bildern schließen, daß er von den Holländern gelernt hat. Sie waren ihm aber nicht mehr als die Wegweiser zu einem selbständigen Naturalismus. Darin geht er weit über Chardin hinaus. Chardin ist fast ein Menschenalter früher geboren; er ist noch stärker im Barock verankert, so sehr er sich auch bemüht, aus der Tradition herauszukommen. In seinen schönfarbigen Bildern steht das Gegenständliche, die Figur im Vordergrund; sogar das barocke Halbfigurenbild kommt noch vor. Chodowiecki geht viel weiter. Der Ausschnitt ist unbefangener. Die menschliche Figur ist ihm nur ein Partikel des Gesamterlebnisses: Raum. Wie der Raum sich im Lichte aufbaut, wie die Figuren zurücktreten und sich

186. D. Chodowiecki, Morgengesellschaft. Potsdam (Dubois Reymond).

zwanglos in der Luft bewegen, die man förmlich fließen sieht, wie mit einem Nichts von Aufwand die intensivste Wirkung erreicht ist. Diese Selbstverständlichkeit hatte das 18. Jahrhundert noch nicht gesehen. Die Bilder sind farbig eintönig, neben Chardin fast monoton, aber um so reicher in den Valeurs. Man kann zu ihrer Erklärung nichts Besseres anführen als eine Stelle in seiner Selbstbiographie: „Was habe ich (in Gesellschaften) zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit allen den Vorzügen, die die Natur, wenn sie sich selbst überlassen ist, vor allen den so gerühmten Idealen hat, in mein Taschenbuch eingetragen! Auch des Abends, bei Licht habe ich das oft getan; kein besseres Studium, um große Partien, Licht und Schatten hervorzubringen. Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin, meine einzige Wohltäterin."

Chodowiecki war ein Augenmensch. Er reagierte nur auf die Eindrücke der Außenwelt. In der Sachlichkeit liegen auch die Grenzen seiner Begabung. Sobald die Stütze der Naturbeobachtung fehlte, erlahmte er. Ornamentik hat er selten gezeichnet und dann nur naturalistische Allerweltsmuster. Die Allegorien sind gezwungene, pedantische Konstruktion und noch dazu anderen Vorbildern nachempfunden. Die einseitige Veranlagung, war die Grundlage seiner Kunst. Die Neigung zum Realismus wurde gefördert durch das Autodidaktentum und die Umgebung. In einem kunstfreudigen Milieu, im spätbarocken Süddeutschland, wäre diese erbarmungslose, nüchterne Sachlichkeit, die Selbständigkeit, die alle Krücken der Tradition ablehnt, kaum so gereift. Aber auch die Sachlichkeit ist für jede Stilperiode eine andere. Schon weil der Darstellungsmodus zeitgebunden ist. Für Chodowiecki ist das eigentliche Mittel des Ausdrucks die Linie, die zarte, anmutige, steife Louis XVI.-Linie, nicht der harte Kontur des Klassizismus. Seine besten Leistungen sind die Zeichnungen, die unbefangenen, lebendigen Studien mit der frischen Wiedergabe dessen, was er vor Augen hatte. Seine Porträtzeichnungen (nach Vorschrift des Klassizismus sind die Köpfe meist im strengen Profil gegeben) wirken ursprünglicher als die gemalten Porträts. Die Steinumrahmung nach holländischer Anregung, die er für ein selbständiges Kunstwerk

nötig hält (Porträts des D. Solander und des Joseph Banks, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) bringt die Übersetzung in das graphische Schema. Ebenso wertvoll wie die kleinen Gesellschaftsstücke sind die mit Feder und Tusche ausgeführten Blätter aus dem Tagebuch der Danziger Reise 1773. Die altväterlich befangene, liebenswürdige Schilderung des kleinbürgerlichen Milieus ist seine eigentliche Domäne. Auch in der Graphik. Niemand hat so die zopfige Geistigkeit des bürgerlichen Zeitalters charakterisiert. Die steife Anmut, die sentimentale Moralität, die pedantische Einfalt und harmlose Innigkeit, die Nüchternheit und beschränkte Biederkeit sind Ausdruck seiner Kunst, sie sind Ausdruck des bürgerlichen Zeitalters.

* * *

Das Bildnis der Louis XVI.-Zeit zeigt den tiefgehenden Wandel der Gesinnung, der sich in diesen Jahrzehnten der Gärung und Zersetzung vollendet, besonders deutlich. Man kann ihn schon an dem oberflächlichsten Kennzeichen der Änderung der Lebensart, an der Tracht ablesen. Nur am Anfang dieser Periode trägt man noch das repräsentative Galakostüm, das als Erweiterung und Steigerung den Persönlichkeit gedacht ist, den Samtrock mit Spitzenjabot und Brüsseler Manschetten, die Kniehosen mit Seidenstrümpfen, das gepuderte Haar mit Haarbeutel. Am Ende dieser Periode ist es ersetzt durch den einfachen schlichten, dunklen Frack mit langen Pantalons, und der Zopf ist dem natürlichen Haar ohne Anordnung gewichen. Die wetterwendische Mode ist immer der empfindliche Gradmesser für den Wandel der Gesinnung, für die Änderung des geistigen Habitus. Der Übergang von der repräsentativen Steigerung zur Einfachheit, von der spielerischen Buntheit zur Schlichtheit, ist ein Spiegelbild des Wandels der künstlerischen Absicht. Man will schon jetzt nicht mehr Kostümbilder sehen, geschmückte Puppen in spielerischen Posen, sondern natürliche Menschen in zwangloser Haltung; man sucht tieferen Inhalt, Seelenhaftigkeit. Man will keine Porträts, sondern Bildnisse. Ein neuer Mensch tritt uns entgegen, der Mensch der Aufklärungszeit, in der die Grundlagen für das soziale Leben und den wissenschaftlichen Aufschwung des 19. Jahrhunderts gelegt wurden, der Mensch der Blütezeit der deutschen Literatur, der Zeit Goethes. Typus dieser Zeit ist nicht die Dame, auch nicht der Kavalier, sondern der Intellektuelle und der Bürger. Ein anderes Geschlecht ist herangewachsen, mit weitgespannten, geistigen Interessen, kosmopolitisch orientiert in der geistig überragenden Oberschicht und ein engherziger, patriotischer Mittelstand. Dieses Geschlecht ist sentimental, gemütvoll und nüchtern, sensibel verfeinert und pedantisch sachlich.

Die Gegensätze spiegeln sich im Bildnis. Äußeres Kennzeichen des Wandels ist die neue Sachlichkeit. Der repräsentative Apparat mit Säule und Draperie verschwindet. Im höfischen Porträt wird er noch weitergeschleppt, aber wenn Graff die sächsischen Kurfürsten malt, behandelt er diese veralteten Requisiten als Stilleben, neben die er den Menschen stellt. Man vermeidet die Landschaftskulissen und geht über zum monotonen neutralen Hintergrund, der die Aufmerksamkeit auf den Kopf lenkt, zum dämmerig dunklen Raum, der die Figur mit atmosphärischem Leben umspült. Die Lichtführung dient der Konzentration, wie die farbige Vereinfachung, die tonige Verfeinerung. Die Komposition wird still und einfach, die Darstellung naturwahr, nicht mehr verschönert, und wichtiger noch als alles Künstlerische ist die Vertiefung, die Erfassung der seelischen Individualität. Die natürliche Motivierung wandelt das Gruppenporträt leicht zum Genrebild. Das Bildnis hat nicht nur inhaltlich eine neue Selbständigkeit. Die dekorative Verbreiterung fehlt. Die ornamentalen Kurven, die auf den Rahmen Rücksicht nahmen, die die Ornamentik der Wand fortsetzten, sind geglättet.

Man kann diese Veränderung kunstgeschichtlich auch anders umschreiben. Es ist kurz gesagt die Emanzipation vom französischen Vorbild des Absolutismus. Die neue Orientierung nach dem bürgerlich holländischen und dem englischen Vorbild dauert so lange, bis die Selb-

187. Jan. Zick, Die Familie Remy. Bendorf, R. v. Claer.

ständigkeit erreicht war. Auch das Bildnis war ein wichtiger Führer zur Wirklichkeit. Gewiß ist der Umschwung nicht in einem Zuge vollendet worden. Die Maler der älteren Generation behalten noch viel von den barocken Allüren des absolutistischen Porträts, sie behalten die Gegensätzlichkeit der Richtungen, von Körper und Kopf, sie wahren die aufdringliche Verbindung mit dem Beschauer durch die Sprache der Hände, der Augen. Erst der Klassizismus bringt die strenge Einfachheit.

Die Gegensätze dieser Übergangszeit sind auch in der Wahl der neuen Vorbilder zu erkennen. Das vornehme Porträt der Aufklärungszeit, die unmittelbare Fortsetzung des höfischen Porträts des Absolutismus, hat sich vor allem die Kunst der großen englischen Porträtisten zum Vorbild genommen. Erst in zweiter Linie bleiben noch französische Maler des Rokoko, die sachlichen Künstler wie Chardin. Der Typus des neuen Menschen ist in reiner Prägung in England entstanden. Der englische Einfluß geht durch das weite Gebiet der Kultur. Er hat Parallelen in der Architektur, im Mobiliar, in der Literatur. Die Aristokratie der Aufklärungszeit hat in den Bildnissen ihr besonderes Gepräge. Sie ist nicht mehr repräsentativ, aber vornehm, weltmännisch und gewandt, sentimental, selbstgefällig, gepflegt und verfeinert bis zur Dekadenz. Erst die Sturm- und Drangzeit fordert das Ungepflegte, ja die Verwilderung. In Deutschland, das immer dem bürgerlichen Geschmack sich nähert, sind die wichtigsten Porträtisten der aristokratischen Oberschicht Tischbein und Füger (dieser in seinen Miniaturen), in weitem Abstand Oelenhainz, Lampi, Grassi, Maron.

Das bürgerliche Bildnis orientiert sich nach der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, soweit, daß manchmal sogar die Verkleidung in antiquarische, altertümliche Kostüme die künstlerische Anlehnung rechtfertigen muß. Absicht ist ein vertiefter Realismus, die Betonung

des Charakteristischen natürlich im Geschmack der Zeit, die nie die Zeichen ihres eigenen Charakters, der Sentimentalität und der Verfeinerung, verheimlichen kann. Graff und Edlinger sind die besten Vertreter dieser bürgerlichen Richtung, die über den Klassizismus hinweg zum Biedermeier führt. Die Menge guter, ja ausgezeichneter Werke ist ein Beweis für die Bedeutung, die man dem Fache zumißt. Ihren dauernden Wert erhält die Bildnismalerei dieser Jahre durch den Inhalt: sie hat uns Abbildungen der größten Deutschen geschenkt. Allerdings, kongeniale Naturen suchen wir unter den Bildnismalern vergebens.

Es läge nahe, die Übersicht über die wichtigsten Porträtisten der Louis XVI.-Zeit nach dem Charakter der Gemälde zu disponieren und den Beispielen aristokratischer Kunst solche des bürgerlichen Realismus gegenüberzustellen. Da es reine Typen bei der Unbewußtheit der Aufnahme künstlerischer Einflüsse nicht gibt, bleibt diese gröbere Charakteristik ein Notbehelf und wir ziehen auch hier die Scheidung nach lokalen Grenzen vor. Der künstlerische Schwerpunkt liegt in diesem Fache in Mitteldeutschland.

188. F. A. Tischbein, Christiane Amalie Erbprinzessin von Anhalt mit ihren Kindern. Herzog von Anhalt.

Mitteldeutschland. Der Porträtist der Gesellschaft der Louis XVI.-Zeit im mittleren Deutschland war Friedrich August Tischbein (1750—1812). Er ist mit Füger der einzige deutsche Bildnismaler, den man mit den gleichzeitigen großen Engländern vergleichen kann. Graff ist neben ihm der bürgerliche Fanatiker der Wahrheit. Die Kultiviertheit ist auch bei ihm die Frucht der kosmopolitischen Einstellung. Der Wandertrieb hat den Maler (der auf einer Reise seiner Eltern in Maastricht 1750 geboren wurde und auf einer Reise in Heidelberg 1812 starb), durch die internationalen Zentralen der Kunst des späten 18. Jahrhunderts getrieben, bevor er in Deutschland seßhaft wurde. Nachdem er bei seinem Vater, dem Hildburghäuser Hofmaler Johann Valentin Tischbein, und bei seinem Onkel Johann Heinrich in Kassel gelernt hatte, ging er (1772—77) nach Paris, wo er sich mit David anfreundete, Vigée Lebrun kennen lernte, von da (1777—79), schon als anerkannter Porträtist, nach Rom und an den Hof von Neapel, wo er mit Romney zusammentraf. Erst 1780 nahm er in Arolsen feste Anstellung an, die er immer wieder durch Reisen unterbrach. Weimar, Berlin, Jena waren weitere Stationen, bis er 1800, als Nachfolger Oesers, zum Direktor der Akademie in Leipzig ernannt wurde. Auch diese letzte Etappe ist durch einen Aufenthalt in Petersburg (1806—08) unterbrochen worden.

Das Verzeichnis der Werke Tischbeins (im Anhang der von A. Stoll herausgegebenen Aufzeichnungen seiner Tochter Karoline) ist eine Liste der vornehmen Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Auch die Größen der deutschen Literatur sind aufgenommen. Er hat Wieland, Herder, Voß, Schiller porträtiert, alle etwas nüchtern, kühl und unbedeutend. Am wenigsten erfaßt ist Schiller, der mit antikischer Kleidung maskiert ist (Städtisches

189. F. A. Tischbein, Bildnis des Herrn Chatelain (1791). München, Neue Pinakothek.

Museum, Leipzig). Goethe hat Tischbein als Porträtisten abgelehnt. Die dekadente Kultiviertheit, das malerische Raffinement hatte für ihn noch zu viel vom Geschmack der geschminkten Puppenmaler, gegen die er schon in seiner Schrift von deutscher Baukunst angekämpft hatte. Man braucht aber nur Spätwerke von Matthieu neben die fast gleichzeitigen Frühwerke Tischbeins stellen, wenn man den Fortschritt zur Natürlichkeit, zur Einfachheit und Stille sehen will. Allerdings, das „Charakteristische" (den Ausdruck mit der Prägnanz der gleichzeitigen Ästhetik genommen), oder das „Männliche", das Goethe bei Wilhelm Tischbein schätzte, sucht man vergebens.

Friedrich August Tischbein ist der höfische Porträtist des ausgehenden Dixhuitième. Unter eine gewisse Gesellschaftsschicht ist er nie herabgestiegen. Die Studienköpfe von Bauern, Greisen im holländischen Geschmack, die Graff und Edlinger gerne malten, kennt er nicht. Die Stärke seiner Bildnisse sind die Tugenden des Louis XVI., die Grazie, die Vornehmheit, die lächelnde Frische und Heiterkeit, die malerische Distinguiertheit, und die hellgraue Tonigkeit. Wo er über die vegetabilische Existenz hinausgehen, wo er vertiefen will, da versagt er. Seine Stärke sind Kinder- und Frauenporträts. Der „geborene Frauenmaler" wird er in den Aufzeichnungen seiner Tochter Karoline genannt. Seine Figuren haben Haltung trotz der Lässigkeit. Die Art wie Herzog Karl August von Sachsen-Weimar in der dekorativ vereinfachten Landschaft sitzt (Porträt im Besitz des Großherzogs von Sachsen-Weimar), diese Ungezwungenheit, Einfachheit, ist weit enternt von der repräsentativen Gesuchtheit der vorhergehenden Zeit.

In seinen besten Bildnissen gibt die Betonung akademischen Wissens der Komposition den formalen Halt. Das Bildnis des Herzogs Karl August von Sachsen-Weimar (im Besitz des Großherzogs) ist unmerklich durch die Diagonale abgeteilt. Deutlicher noch ist die Strenge der Komposition im Gruppenbild. Beim Porträt der Familie Löhr (um 1801, im Besitz von G. Keil in Weistropp) markieren die Köpfe und Arme der sitzenden Frau und der stehenden Tochter die Fußpunkte des Dreiecks, dessen Spitze der Kopf des Mannes bildet. Auch dem Gruppenbild der Christiane Amalie, Erbprinzessin von Anhalt, mit ihren drei Kindern (im Besitz des Herzogs von Anhalt) ist der Gruppe das Dreieck untergelegt (Abb. 188). Der Hintergrund ist durch rahmenverwandte Linien gefestigt. Die edle Feinheit des Ausdrucks der jungen Mutter hat kein anderes deutsches Porträt dieser Zeit. Das sentimentale Familienbild in Leipzig (um 1800, Tischbeins Frau und seine beiden Töchter tragen seinen Sohn, den nackten Karl Wilhelm, zum Vater, der träumend vor der Staffelei sitzt und den Pinsel dem Rot der Wange des Sohnes nähert) ist nach der durchgehenden Diagonale komponiert und auch den kleineren Formengruppen ist (wie schon Pinder betont hat) das Dreieck untergelegt. Bei größeren Aufträgen versagen diese Mittel. Das große Gruppenbild Fürst Friedrich Wilhelm von Nassau-Weilburg und seine Familie (im Besitz des Großherzogs von Luxemburg) zerfällt in selbständige Gruppen, die durch die dunkle Folie zusammengehalten werden, aus der die Körper und als Brennpunkte die Köpfe herauswachsen. Die Folie ist bei Tischbein, wie bei den anderen Porträts der Louis XVI.-Zeit, noch nicht eigentlich als Raum gedacht, sie ist auch nicht mehr die dekorative Andeutung, wie beim Porträt des Rokoko, sondern die Basis des malerischen Aufbaues, der sein Gesetz von der Helldunkelwirkung empfängt. Die

Absicht, die Figur in die atmosphärische Umgebung hineinzustellen, erinnert an die Holländer. Aber der farbige Aufbau ist nicht von den Holländern übernommen, wie bei Graff, sondern aus zweiter Hand von den Engländern. Wir haben dieses Vorbild schon erwähnt. Mit Romney war Tischbein in Italien bei Lord Hamilton in Berührung gekommen. Auch sonst mag ihm auf seinen Reisen englische Kunst vor Augen gekommen sein. Die dekorativen Parklandschaften auf den Ölskizzen in Kassel erinnern an Gainsborough. Aber mehr als allgemeine Anklänge sucht man wieder vergebens. Was Tischbeins Porträts von den englischen unterscheidet ist die größere Festigkeit und, wie bei Füger, die Betonung des Charakters, die Unterstreichung der Individualität.

Anton Graff (geboren in Winterthur 1736, gestorben in Dresden 1813) ist in mancher Hinsicht der Gegenpol von Friedrich August Tischbein, neben dem er der bevorzugte Porträtmaler der mittel- und norddeutschen Höfe war. Er war Schweizer, schon von Natur aus mit einer starken Dosis Nüchternheit ausgestattet. Die Neigung zur Sachlichkeit, zum Einfachen war ihm angeboren. Dazu kam noch die handwerkliche Vorbildung in engem Kreis provinzieller Maler. Er besuchte die Zeichnungsschule des Johann Ulrich Schellenberg in Zürich, kam dann nach Augsburg zu Haid (1756) und nach Ansbach zum Hofmaler Schneider. 1759 kehrte er nach Augsburg zurück, von wo ihn Hagedorn 1765 nach Dresden berief. Die Neigung zur Porträtmalerei war schon in seiner Jugend vorhanden; aber künstlerische Anregung bot ihm seine Umgebung kaum. Er mußte sich nach alten Vorbildern orientieren. In Ansbach hat er Porträts von Rigaud gesehen, von dem ihm nur die Behandlung der Draperie gefiel. Auch Desmarées, dessen Werke er auf Reisen von Augsburg aus aufsuchte, hat ihm nur allgemeine Anregung geboten. Viel stärker war der Eindruck von Kupetzky. Seine Porträts seien das Leben selbst, war sein Ausspruch, der allein schon die Richtung seines Geschmackes zeigt. Hinter Kupetzky steht als Vorbild der Gigant Rembrandt.

190. Anton Graff, Johannes Sulzer, Schultheiß von Winterthur. Winterthur, Stadtbibliothek. Nach Waser, A. Graff.

Natürlich konnte der Louis XVI.-Maler den holländischen Genius nicht in seiner Totalität verstehen. Recht viel mehr als malerische Rezepte für ein modernisiertes Helldunkel hat Graff ihm nicht abgesehen. Nur im allgemeinen kann man behaupten, daß Rembrandts Vorbild (das wieder mehr als Kumulativbegriff für holländische Malerei gelten muß), seine „Neigung für das Charakteristische", das „Sprechende", Unidealisierte, für „die Wahrheit der Natur" bestärkte. Diese Vorzüge rühmt der Ästhet Sulzer, der Schwiegervater Graffs. Manchmal glaubt man engere Zusammenhänge zu spüren. Beim Porträt des Antistes Wirz (um 1765, bei E. Bodmer in Kyburg) ist die ovale Steinumrahmung Requisit der holländischen Kleinkunst; die altertümliche, schwarze Amtstracht mit der riesigen weißen Halskrause ist so wiedergegeben, daß die Ähnlichkeit etwa mit Bildnissen des offiziellen Rembrandt oder des Thomas de Keyser erreicht ist. Auch bei den Bildnissen der Schultheiße von Winterthur (Stadtbibliothek, Abb. 190), des Elias Bidermann (1784), des Christoph Ziegler (1796), hat die Amtstracht die Veranlassung gegeben zu einer Annäherung der malerischen Komposition an holländische Porträts. Das Selbstbildnis im Alter von fünfzig Jahren (1787, Winterthur, Ernst Jung) wo nur Hände und Kopf des Malers sichtbar werden, der sich mit scharfem Blick an den Beschauer herandrängt, ist in der Haltung ungefähr so, wie Rembrandts radiertes Selbstbildnis von 1639. Daß niemals von direkten Entlehnungen oder auch nur von einer Anlehnung an ein bestimmtes Vorbild gesprochen werden kann, ist wieder ein Beweis für die Selbständigkeit Graffs, dem die holländische Malerei nur das Medium ist, um zu Eigenem zu gelangen.

Diese Selbständigkeit liegt in der (für die Louis XVI.-Zeit) unerhörten „Wahrheit der Natur", der Objektivität, der Erfassung des inneren Lebens, der Darstellung der seelischen Eigentümlichkeit. Es ist kein

191. Anton Graff, Bildnis des Malers Chodowiecki.
Berlin, Akademie.

Zufall, daß von Graff eine stattliche Anzahl von Selbstbildnissen erhalten sind, die alle mehr oder weniger den Stempel des Experimentes an der eigenen Psychologie an sich tragen. (Im Alter von 30 Jahren, Dresden; mit 48 Jahren, 1784 in Winterthur, Stadtbibliothek. Von 1787 in Winterthur, E. Jung; im Alter von 58 Jahren in Dresden. Um 1810 ebenfalls Dresden. Um 1811 bei Ziegler, Winterthur.) Dazu kommen als Werke mit ähnlicher Absicht die Selbstbildnisse mit seiner Familie. (Von 1786 in Sagan, Herzogl. Schloß; die erste Fassung Winterthur, Kunsthalle. Von 1774, der Künstler und seine Gattin vor Sulzers Bild, Winterthur, Kunsthalle.) Weiter gehören in diesen Zusammenhang die Bildnisse seiner Gattin (Winterthur von 1772, von 1790 und öfters); die Bildnisse seiner Söhne (Karl Anton zeichnend 1783, Winterthur, Kunsthalle und bei Frau H. Meier, Bremen; Georg, mit Seifenblasen spielend, Zürich). Von Graff gibt es auch, wie von Edlinger, die intimen, liebevoll durchgeführten Charakterköpfe alter, runzeliger Männer und Frauen in holländischer Art (der Trinker und die Trinkerin, Zürich bei Pauline Escher. Der Greis mit gefalteten Händen, Winterthur, A. Ernst). Die Vereinfachung des Hintergrundes ist Zeichen der bewußten Konzentration; von der dunklen Folie heben sich Kopf und Hände als dominierende Partien ab. Der Lichteinfall dient zur Betonung des Wesentlichen. Im Kopf selbst sind die offenen, sprechenden Augen, „die Fenster der Seele", mit liebevoller Charakteristik ausgeführt.

Ganz hat sich Graff der Konvention, den Ansprüchen des Publikums nicht entziehen können. Seine Intellektuellen sind viel zu blühend, zu gesund, zu freundlich, und vor den Köpfen der Großen versagt er. Das Durchgeistigte fehlt. Lessing sagte (1771), beim Anblick seines Porträts: „Sehe ich denn so verteufelt freundlich aus." (Exemplare in Winterthur, Gotha, Mainz, Universitätsbibliothek Leipzig; das beste in Berlin, Justizrat Lessing.) Wieland bezeichnete sein Bildnis als Karikatur mit Schafsaugen. „Wer es sieht, kreuzigt und segnet sich." (Gemälde von 1794 in Dahlem, Kammerherr Sahren von Sahr.) Von dem Bildnis Herders (Halberstadt, Gleimsche Familienstiftung) schrieb Schiller an Körner 1787: „Wenn Ihr sein Bild bei Graff gesehen habt, so könnt Ihr ihn Euch recht gut vorstellen, nur daß er in dem Gemälde zu viel leichte Freundlichkeit, in seinem Gesicht mehr Ernst ist". Über sein Bild von Graff ist er nicht sehr zufrieden." Schiller selbst ist auf seinem bekannten Porträt (Dresden, Körner-Museum) der sentimentale Lyriker. Wie hat Dannecker auf seiner Büste den Dichter heroisiert! Von den anderen Dichterbildnissen sind zu nennen: Bürger und Geßner. Von Zeitgenossen, die ihm nahestanden, Sulzer, sein Schwiegervater, und sein Freund Chodowiecki. Das Porträt des alten Malers, der mit beiden Händen die silberne Brille hält und sich gutmütig lächelnd dem Beschauer zuwendet (Berlin, Akademie [Abb. 191]; München, Pinakothek) ist eines der besten Bildnisse Graffs.

Graff war im Hauptberuf sächsischer Hofmaler und seine spezielle Aufgabe waren die repräsentativen Porträts. Es gibt solche. Kurfürst Friedrich Christian (1806, Leipzig, Rathaus), Kurfürst Friedrich August in Turnierrüstung 1779 (ebenda, und vor 1795 in der Dresdener Galerie) in ganzer Figur, mit den stereotypen Herrschergesten, mit dem offiziellen Apparat der Würde, mit Säule und Draperie. Sie sind wirksam, aber an sich verfehlt. Bildnis und stillebenhaftes Beiwerk stehen nebeneinander. Auch Bildnis und Landschaft. Heinrich XIII. von Reuß (Greiz) steht in Generalsuniform in düsterer Landschaft, die rein dekorative Bedeutung hat, die aber auch formal mit dem Porträtierten in keinem Zusammenhang steht. Man verlangt beim absolutistischen Porträt die Steigerung wie im Spätbarock, oder jetzt das Weltmännische, so wie bei Tischbein und den Engländern. Bei den vielen Bildnissen der Adeligen (im sächsischen Adelsbesitz, Dresdener Galerie) findet man einen Zug bürger-

licher Zugänglichkeit, niemals aber die reservierte Vornehmheit, die Ausdruck der überverfeinerten Zeit ist. Ein paarmal glaubt man Anlehnung an englische Vorbilder zu spüren, die über die bürgerliche Trivialität hinaushelfen sollen. Vor dem Porträt der Luise Auguste, Prinzessin von Dänemark (Leipzig) wird man an Reynolds, vor dem der Schauspielerin Henriette Koch (Zürich, Künstlergutli) wird man an Gainsborough erinnert. Aber die Anlage zum Modemaler fehlte Graff gänzlich. Dafür war er viel zu sehr Schweizer.

Am meisten Achtung vor seiner künstlerischen Bedeutung erwecken die wenigen kleinen Landschaften, die er als Nebensächlichkeiten malte: Der Morgen (die Elbegegend oberhalb Dresden), die Nacht (Ansicht von Blasewitz bei Dresden, bei Erwin Bienert, Dresden), Landschaft bei Blasewitz und Ausblick bei Loschwitz (Stadtmuseum, Dresden), alle gemalt um 1801, (Abbildungen im Katalog der Jahrhundertausstellung Berlin 1906). Sie sind düster, schwer, kämpferisch und unglaublich modern. Die Monumentalität des Aufbaus, trotz des kleinen Formates, überrascht. Die Unbefangenheit in der Wiedergabe des stimmungsvollen Natureindrucks macht sie zu Vorläufern der romantischen Landschaft des 19. Jahrhunderts. Man darf sie (mit Posse) als früheste Zeugnisse der neuen Dresdener Landschaftsmalerei ansprechen.

192. J. H. Schröder, Fürst Heinrich XIV. von Reuß. Fürst Reuß.

Würden wir hier alle Porträtisten der mittel- und norddeutschen Gebiete ausführlich zitieren, müßten wir ein eigenes Kapitel anfügen. Besonders gepflegt wurde jetzt die Kunst des Pastells. Man hatte sie schon im Rokoko geschätzt, in der Louis XVI.-Zeit war die zarte Technik besonders beliebt. Die Skala der gebrochenen Farben wurde jetzt mit größtem Raffinement verwertet. Der bedeutendste unter diesen Porträtisten ist Johann Heinrich Schröder (Meiningen 1787—1812). Sein Porträt des Fürsten Heinrich XIV. von Reuß (Abb. 192) hatte auf der Darmstädter Ausstellung Aufsehen erregt. Es gehörte zu den schönsten deutschen Porträts dieser Zeit, es hält den Vergleich mit den besten Engländern aus. Ungewöhnliche Feinheit und Eleganz der Zeichnung, das Weltmännische der Auffassung sind seine Vorzüge. Der Typus des Adeligen aus der späten Aufklärungszeit. Schröder war der Porträtist des mitteldeutschen Hochadels. Die besten Bildnisse sind im Besitz der Fürsten (Hessen, Sachsen-Weimar-Eisenach, Reuß, Braunschweig, Lüneburg). Sein Konkurrent in den gleichen Kreisen war Johann Christian August Schwarz (Hildesheim 1756—Braunschweig 1816), der in Berlin, Dresden, Braunschweig tätig war. Die Feinheit der Pastellbilder Schröders erreicht er nicht. Mehr durchgefühlt, der plastischen Form des Klassizismus angepaßt, bürgerlicher, sind die Pastellporträts des Daniel Caffé (Küstrin 1756—Leipzig 1815), der in Dresden bei Heinrich Schmidt und Casanova gelernt hatte (Porträts in Leizpzig, Museum und Privatbesitz). Ein Wanderporträtist war Joseph Friedrich August Darbes (Hamburg 1747—Berlin 1840), der in Holland, Frankreich, Deutschland, Kurland, Rußland tätig war.

In Mainz war Georg Anton Urlaub (1744—1788), der der Auffassung des Rokoko treu geblieben ist. Von seiner Hand gibt es gute Halbfigurenporträts. Als Historienmaler und Porträtist war in Koblenz und im Kur-Trier der sehr begabte Maler Johann Zoffani (Zauffely) tätig (Regensburg 1733—Strand

193. J. G. Edlinger, Katharina Simmet. München, Neue Pinakothek.

on the Green bei London 1810). 1758 ging er nach London und wurde dort einer der führenden Porträtisten in der späteren Louis XVI.-Zeit. Der gesuchte Porträtist der Rheinlande war Heinrich Foelix (Ehrenbreitstein 1757—1821), der Schüler von Januarias Zick.

München. Die spezialisierten Porträtisten von Rang sind hier wenige. Franz Ignaz Oefele (geb. in Posen 1721, gest. in München 1797), im Hauptfach Historien- und religiöser Maler, war ein Schüler von Götz in Augsburg, von Albrecht in München, und von Rogari in Venedig. Er brachte es zum Kabinettsmaler des bayrischen Kurfürsten Max Joseph III. und zum Lehrer an der Zeichnungsakademie. Nur als Porträtmaler hat er einige Bedeutung. Zu nennen sind das Bildnis der Frau Regina Huberin (München, Privatbesitz) und des Clemens C. Oefele, Heidelberg. Auch von Matthias Klotz (Straßburg 1748, gest. München 1821), dem Schüler von Guibal, Theatermaler in Mannheim, der erst 1778 als fertiger Meister nach München kam, sind einige Porträts die künstlerischen Leistungen. So das große Bildnis des Anton Clemens, Grafen von Törring als Hubertusritter 1786 (München, Graf Törring).

Weit überragt alle Johann Georg Edlinger (geb. in Graz 1741, gest. in München 1819). Der Maler hat auch in der deutschen Kunstgeschichte eine besondere Stellung. Er steht neben Graff; aber er ist viel impulsiver, ja burschikos, noch mehr Naturalist, betont bürgerlich und antifranzösisch. Wenn wir die Grenzen des Vergleiches weiter ausdehnen, dürfen wir ihn sogar als eine bescheidene, stilgeschichtliche Parallele zu Goya bezeichnen. Der Vergleich soll natürlich kein Werturteil enthalten. Edlinger ist neben Goya ein enger Spezialist, er steht auch als malerischer Könner zurück. Das Gemeinsame liegt auf einem neutralen Gebiet. Beide führen am Klassizismus vorbei direkt zum malerischen Realismus des 19. Jahrhunderts. Edlinger ist Autodidakt. Lehrzeit bei subalternen Kräften in Graz, in Wien (1758), Tätigkeit als Freskomaler in Salzburg. Handwerkliche Kompositionsversuche aus diesen Jahren sind noch im Besitz der Familie. Dann wurde er wandernder Porträtist. Er ging auf Kundschaft. Als Dreißigjähriger kam er nach München (1771). Oefele wurde hier sein Lehrer (den feinen Kopf des Malers hat Edlinger in einem seiner besten Porträts der Frühzeit verewigt). Desmarées sein Vorbild. Unter dem Einfluß der holländisierenden Malerei eines Dorner und unter dem Eindruck der großen, holländischen Meister gewannn er seinen eigenen Stil. Seine frühen Bildnisse sind eine Fortsetzung der höfischen Kunst Desmarées, aber mit einer besonderen, eigenwilligen, realistischen Note. Das Raffinement dieser überkultivierten Zeit ist vermindert, ungeschminkte Natürlichkeit und Ausdruck sind das Ziel. Die prunkvollen Kostüme, mit Spitzen, sogar Säule und Draperie mußte er übernehmen, auch die zeremonielle, repräsentative Haltung war ihm vorgeschrieben; aber alles ist Beiwerk, oberflächliche, farbige Begleitung, und nur der Kopf, der mit starkem Realismus, ungeschmeichelt wiedergegeben, übertrieben charakterisiert ist, absorbiert das Interesse. Die Kurfürstin Elisabeth Auguste (1781 München, Residenz) bleibt trotz Purpurmantel und Orden und Puder die gutmütige, häßliche Matrone mit den klugen Augen. Herzog Wilhelm II. von Birkenfeld (1788, im Besitz der Herzogin Karl Theodor, München), ein klobiger, fast brutaler Kopf mit stechendem Blick, ohne einen Schimmer der verfeinerten Kultur, die den Adel der Louis XVI.-Zeit auszeichnete; farbig sehr reizvoll ist aber die Louis XVI.-Tracht mit den verschiedenen Nuancen von Rot. So sind auch die anderen Porträts. Die Skala der seelischen Typen ist eng und gerade für die Tugenden des ausgehenden Dix-huitième, für Anmut, Sentimentalität, Raffiniertheit scheint Edlinger fast die Empfindung abgegangen zu sein. Meusel erzählt (1791), daß die Damen sich ungern seinem erbarmungslosen Pinsel überließen, weil der Maler auch die kleinsten Schönheitsfehler registrierte. Schöne Frauen findet man in seinen Werken nicht, höchstens sympathische. Die aufgerissenen Augen sollen verlebendigen. In den früheren Arbeiten besticht die lichtere Gesamthaltung der sorgfältig auf-

getragenen Farben. So bei den Porträts der Maria Josefa von Imhoff (1779 München, Nationalmuseum), der Gräfin La Rosée (1783), auf den feinen Zusammenklang von Rot, Schwarz wie Grau gestimmt (ebenda, Pinakothek). Zu seinen besten Werken gehören noch die Porträts der alten, fein lächelnden Katharina Simmet (ebenda), des Grafen Sigismund von Haimhausen (Darmstadt).

In den späteren achtziger Jahren ändert sich die farbige Haltung. Die hellen Lokalfarben sind abgedämpft, die koloristischen Feinheiten verschwinden und machen Platz einem braunen und goldenen Gesamtton. Der Auftrag wird immer freier, impressionistischer. Die Komposition ist auf dem Kontrast von flackerigem Licht und dunklem Grund aufgebaut. Nur die Köpfe sind durchgeführt, besonders sorgfältig die lebhaften Augen, während das Beiwerk breit, pastos hingesetzt ist. Spätwerke von Rembrandt, die er auf seinen Reisen gesehen haben kann, müssen auf ihn besonderen Eindruck gemacht haben. Die Tonigkeit und der bravouröse impressionistische Auftrag haben Edlinger im Anfang unseres Jahrhunderts wieder zu einer lokalen Münchener Berühmtheit gemacht. Man fühlte sich an Lenbach oder Samberger erinnert. Innerhalb der gleichzeitigen Louis XVI.-Malerei, in der Umgebung zarter, gebrochener Farbigkeit, wirkt die Technik kraftvoll, virtuos und frisch, die Charakteristik lebendig, naturhaft. Sobald man eine größere Anzahl von Werken dieser Zeit überblickt, wo Edlinger vorübergehend der Modemaler des gutsituierten Münchener Bürgertums war, läßt die Bewunderung nach. Das Schema überwiegt. Schöne Werke der Übergangszeit, von mehr konsistenter Mache, sind in der Neuen Pinakothek das Bildnis des Buchhändlers B. Strobel und seiner zwei Kinder, eines der seltenen Gruppenporträts Edlingers, sachlich einfach, mit genrehaftem Inhalt, aber nicht recht überzeugend durch die ruckartige Bewegung von Vater und Sohn; es besitzt noch die feinen, farbigen Qualitäten der Frühzeit. In der gleichen Sammlung Graf Thompson (1790) mit Andeutung landschaftlichen Hintergrundes. Ein gutes Damenporträt ist im Städel (Frankfurt). Das Bildnis des Grafen Preysing (Berlin 1796) ist schon dumpf und schwer in der Farbe, besonders reizvoll wieder der helle frische Mädchenkopf seiner Tochter Barbara (Frau von Sedlmeier, München).

In den schlimmen Jahren nach 1800 läßt die künstlerische Qualität stark nach. Inzwischen war die Not eingekehrt. Jüngere akademische Kollegen hatten Edlinger aus der Beliebtheit verdrängt. Er malte jetzt Modelle, die er sich von der Straße holte, alte Männer und Frauen, sagt Meusel. Das Thema des Charakterkopfes, das auch Graff interessierte, ist wieder holländischem Vorbild abgesehen. Diese Genrestücke mit lebensgroßen Figuren, Schnupfer, Kaffeetrinker, Spieler, Bettler, Soldaten (Sammlung Röhrer, Augsburg u. a.), sind zwar keine reinen Abbildungen nach Art der holländischen Kleinmeister, sie sind auch keine psychologisch vertieften Ausdrucksstudien, sie scheinen nur als Beweise malerischen Könnens gemalt zu sein. Sie wurden in der Zeit des platten Formalismus immer genialischer, fahriger, wilder, verschwommener. Die erdigen, schweren Töne und die flackerigen Lichter, die Formlosigkeit der Zeichnung — Einzelheiten, wie die Hände, werden nicht mehr durchmodelliert — erscheinen als lauter Protest gegen die plastische Korrektheit des Klassizismus. Der Widerstand gegen die herrschende Richtung läßt ihn — unbewußt — auf die Seite der jungen „Stürmer und Dränger“ treten. Edlinger ist der Typus des einseitigen Malers, der keine Kompromisse kennt und darüber zu Grunde geht.

Im späteren 18. Jahrhundert war der beliebte Modemaler in München Moritz Kellerhoven (geb. Altenrath 1758, gest. München 1830), ein Schüler von Lambert Krahe in Düsseldorf, später in Wien, seit 1784 Hofmaler von Karl Theodor. Die holländisierende Malerei ist auch bei ihm die Basis. Er ist eleganter, einfacher und bewußter im Aufbau. Die farbige Haltung, die schwärzlich blaugrünen Töne sind mehr klassizistisch kühl, der Ausdruck reserviert. Kellerhoven war um 1800 der Maler des bayrischen Hofes; aber seine besten Leistungen sind die wenig prätentiösen Porträts, wie das Doppelbildnis eines bürgerlichen Paares in der Neuen Pinakothek. Aus dem Fache des Historienbildes kam Joseph Hauber (geb. Geradsried 1766, gest. München 1834). Er hatte in Wien und bei Dorner in München gelernt, war dann Nachfolger Oefeles an der Zeichnungsakademie geworden. Er war einer der letzten Großmaler (Fresken in Diepoltskirchen u. a. O.), der größte Lieferant von Altarblättern für die bayrischen Landkirchen der Zeit um 1800. Wir können diese Leistungen lokaler Kunstübung, auch seine mythologischen Bilder mit betont klassizistischer Aufmachung (Münchener Pinakothek) hier übergehen. Von seinen Porträts sind einige frühe Arbeiten fälschlich Edlinger zugeschrieben, wie das besonders qualitätvolle Gruppenbildnis der Familie des Bildhauers Boos (Nationalmuseum), das mit dem guten Gruppenbild Goldschmied Mayer und seine Tochter (bei Frau Haushofer Merk, bez. und datiert 1797), größte Ähnlichkeit hat. Die späten, mehr platten, plastisch modellierten Porträts gehören nicht mehr zum Thema. Auch von Ignaz Frey (Eichstätt 1752—München 1835), der viele Altarblätter gemalt hat, sind nur die frühen, von eng-

194. H. F. Füger, Der Künstler und sein Bruder. Miniatur. Berlin, Nat. Galerie.

lischen Vorbildern beeinflußten Porträts (Gegenstücke von feiner Farbigkeit, Mann und Frau, bez. 1792 im Besitz des Verfassers) gute Leistungen.

Wien. Die führende Persönlichkeit in Wien war Heinrich Friedrich Füger (1751—1818). Wenn wir ihn, den vielseitigen Künstler, unter den Bildnismalern aufzählen, so liegt darin ein Urteil. Fügers künstlerische Bedeutung liegt eben im Porträt. Seine Bildnisminiaturen sind vielleicht die besten der Louis XVI.-Zeit. Sie behalten ihren Rang auch neben den englischen und französischen Meisterwerken.

Füger ist ein Schwabe, er stammt aus Heilbronn. Nach frühen Versuchen kam er zu Guibal in die französische Atmosphäre des Stuttgarter Hofes, ging aber 1768 als Jurist nach Halle und arbeitete nebenbei in seinem Lieblingsfache, der Miniaturmalerei, weiter. Das Porträt des Melchior Reder (1768, Familie Kinskey) ist noch etwas ängstlich, kleinlich. Dann eine außerordentliche und reife Leistung das Doppelbildnis des siebzehnjährigen Malers und seines Bruders (Berlin, Nationalgalerie [Abb. 194]). Füger lehnt sich nachlässig an den Stuhl, auf dem Gottlieb Christian sitzt, Klavier spielend. Beide sehen lächelnd aus dem Bild heraus. Jugendliche Heiterkeit paart sich mit der zwanglosen Sicherheit der neuen, selbstbewußten Generation der Goethezeit. Die Bildnisse seines Hallenser Lehrers Seger und dessen Frau (Wien, Figdor) haben in der Schilderung des Interieurs leichten holländischen Einschlag. Möglich, daß Füger damals Porträts Graffs gesehen hat, der eben nach Dresden gekommen war. Sie sind wichtig, weil sie uns den Weg zeigen, den Füger eingeschlagen hätte, wenn er nicht, durch seine literarische Bildung getrieben, sich der Bewegung des frühen Klassizismus in die Arme geworfen hätte. Das geschah in Leizpig bei Oeser und in Dresden, wo er bis 1772 blieb. Die Ausstellung dieses Jahres begründet seinen Ruhm.

1774 kam er nach Wien. Protektion öffnete ihm leicht die Türen. Erfolge fielen ihm wie selbstverständlich in den Schoß. Er wurde der Porträtist des Hochadels. Für den Hof malte er unter anderem 1776 das Familienbild Maria Theresia mit ihren Kindern (Österreichische Galerie). Ein äußerliches Genremotiv, die Betrachtung eines Bildes, verbindet die Figuren; aber der seelische Kontakt fehlt. Rücksichten auf das höfische Zeremoniell haben die Natürlichkeit verwischt, die Fügers frühes Doppelporträt auszeichnet. Von Minister Kaunitz wurde er 1776 als kaiserlicher Pensionär nach Rom geschickt. Er ging natürlich zu Mengs und nun vollendete sich sein künstlerisches Schicksal. Füger wurde Louis XVI.-Klassizist. „Die starken, ausdrucksvollen oder rührenden Szenen" beschäftigten ihn jetzt weit mehr als die „bloß angenehmen und galanten", gesteht er in einem Brief an Guibal. Als erste Probe seines Könnens schickte er 1779 eine Apotheose auf Joseph II., eine unerfreuliche, höfische Allegorie mit antikischen Floskeln (Wien, Österr. Galerie). Die Neigung zur Theorie, zur Literatur bringt den unnötigen Ernst, sie zerstört die Frische, die unbewußte Sicherheit seiner Jugendarbeiten und raubt ihnen das Fluidum des Ungezwungenen. Es öffnet sich ein Riß, der seinem Schaffen die Einheitlichkeit nimmt.

Fügers Miniaturen sind auch später nicht klassizistisch, während seine historischen Kompositionen idealisiert, im Schema des internationalen, frühklassizistischen, französisch orientierten Allerweltsgeschmacks aufgebaut sind, dem er schon durch die Schulung bei Guibal verschrieben war. Im Porträt geht er an die Natur heran, soweit man es wünschte, er sucht den Ausdruck zu erreichen, den eben die Zeit verlangte, das Vornehme, Feine, Raffinierte. Er verschönert, aber er reißt die Natur nicht zum

Typus zusammen. Er bleibt malerisch locker, spritzig, duftig, und nur spätere Arbeiten haben konsistente Partien. Über die Oberflächlichkeit und genießerische Heiterkeit hinaus sucht er bei männlichen Porträts auch Vertiefung des Charakters. Schöne Beispiele: Porträt des Kurfürsten von Erthal (Sammlung Figdor u. ö.), Prinz Wilhelm von Hohenlohe Kirchberg (ebenda), Kaiser Leopold II. ((Sammlung A. v. Rothschild, Wien). Seine Historienbilder sind gestellt nach den Vorschriften akademischer Ästhetik aufgebaut. Sentimentalität und Pathetik waren damals immanente Forderungen. Auch stilistisch bleiben sie auf der Stufe des frühen Louis XVI.-Klassizismus stehen, der von den Errungenschaften der älteren Generation noch die malerischen Werte zu retten sucht. Das Licht ist immer ein wichtiger Faktor der Komposition, mehr noch als bei Mengs, es betont und gliedert. Der Imitation der kanonischen Vorbilder konnte auch Füger nicht entrinnen. Von den zwei Wegen zur Kunst, die Mengs den Adepten läßt, der schwierigen Nachahmung und Idealisierung der Natur oder der Nacheiferung der großen Vorbilder, hat er den zweiten gewählt. Er hat Mengs, die Renaissanceklassiker, und die Franzosen zum Vorbild genommen; aber er bleibt selbständig, gehorcht den raschen Impulsen seiner Phantasie, er scheut vor der sklavischen Übernahme von Motiven und vor statuarischer Starre zurück. Er will im Porträt die verfeinerte Natürlichkeit der Louis XVI.-Zeit, in den historischen Kompositionen die akademische Idealität. Seine historischen Gemälde sind nicht schlechter und nicht besser als französische Bilder der Louis XVI.-Zeit; aber sie sind schwerer genießbar, weil sie zu sehr konstruiert sind. In seinen Porträts nimmt sich immer die angeborene, malerische Genialität ihr Recht. Die besten sind zeitlose Leistungen von Ewigkeitswert.

1782 hatte Füger für die Königin Karoline, die Tochter der Maria Theresia, in Caserta die Familienbibliothek ausgemalt. 1783 ging er nach Wien zurück. Rasch fielen ihm alle einflußreichen Stellen in den Schoß. Er wurde der anerkannte Führer auf künstlerischem Gebiet, Galerie- und Akademiedirektor (1795). Sein Organisationstalent und seine Vielseitigkeit hatten ihn zum Führer prädestiniert. Er war Maler, Radierer, Illustrator. Seine Illustrationen zu Klopstocks Messias (1798 u. a., Zeichnungen in der Albertina, Ölbilder in der Wiener Akademie) haben großes Aufsehen erregt. Er hat auch Entwürfe zu Dekorationen, zu Skulpturen, Medaillen gemacht. Von seinen historischen Kompositionen, die den Ruhm seines Namens weitertrugen, sind die wichtigsten in Wien (Hofmuseum und den anderen Galerien). Wir lassen sie hier beiseite.

Auch von seinen großen Porträts zitieren wir nur wenige. Vielleicht sind die intimeren Familienbildnisse und die Selbstbildnisse die besten. Der junge, ungemein arrogante Maler in Kiel (Kunstverein), der kluge Kopf seines Bruders Gottlieb Christian (Österreichische Galerie, um 1788), sein Sohn als Kind, im blauseidenen Kleide, fröhlich mit Pinsel und Palette spielend (ebenda 1796) und seine Gattin mit dem Buche in der Hand (um 1797). Man könnte noch das Porträt des Kurfürsten Friedrich Karl Joseph v. Erthal (Aschaffenburg, 1789 [Abb. 195]), das des Johann Hunczowsky (1794, Wien Figdor) und die etwas theatralische „Dame mit dem Vogel" (um 1800, Wiener Akademie) anführen. Die Neigung zum Theatralischen, die Reminiszenz an barocke Repräsentation, kehrt bei anderen großen Porträts wieder.

Man hat Füger den Beinamen des deutschen Cosway gegeben. Die Anlehnung an den englischen Porträtstil gilt als unbestrittene Tatsache. Sie ist nur bedingt richtig. Wenn man die gemeinsamen Züge des Zeitstils abzieht, bleibt ein kleiner Rest. Füger hat auf seinen Studienfahrten englische Miniaturen gesehen. Den Unterschied zwischen den frühesten Arbeiten, dem Doppelbildnis der beiden Brüder, und den späteren Miniaturen nach der Italienreise (Beispiel etwa Gräfin Merveldt), wird man am einfachsten als Anpassung an den Stil der Engländer erklären. Aber mehr als ein Muster im Arrangement, im Malerischen, im modischen Stil der Miniatur, konnte ihm das englische Vorbild nicht sein. Übernommen hat er in Arbeiten der Frühperiode den lockeren, duftigen, impressionistischen Auftrag mit Punkten und kleinen Flecken. In der Auffassung des Porträts als Kunstwerk stand er damals schon weit über Cosway, dessen Miniaturen noch dekadenter, viel mehr typisiert sind. Füger hat (wie sein Biograph Stix mit Recht betont) seinen Modellen mit allem Charme zugleich auch Charakter und Individualität verliehen. Aus der großen Anzahl von Miniaturen führen wir nur einige Proben an. (Eine Auswahl in guten Reproduktionen bei Stix.) Die besten sind die der Frühzeit. Andrea Perrula (1783, Sammlung Eißler, Wien) wieder mit blasiertem Ausdruck. Die Gräfin Merveldt-Pergen (ebenfalls um 1783, Sammlung Figdor), am meisten englischen Porträts nahekommend; ganz selbständig schon wieder die Gräfin Taffe (1784, Sammlung Frh. v. Reitzes, Wien), aus dem Dunkel des Hintergrundes auftauchend, wie die Köpfe auf Bildnissen Graffs. Graf Franz Joseph Saurau (1785, Sammlung Bourgoing, Wien), der feine Kavalier mit dem kühlen Blick. Sehr lebendig, wie keine englische Miniatur, die üppige Gräfin Josephine Fekete-Esterhazy (1786). Der Arzt Joseph Barth (1786, Alphons von Rothschild, Wien) ist dem Selbstporträt von Rubens nachempfunden. Mehrmals hat Füger die Gräfinnen Elisabeth, Christiane und Maria Karoline Thun porträtiert; am besten die kunstvoll geschlossene Gruppe der drei Schwestern, sitzend

195. Füger, Kurfürst F. K. J. v. Erthal.
Aschaffenburg, Galerie.

(1788, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin). Eine ähnliche Version in Frankfurt (Kunsthandel, Rosenbaum). Aus der späteren Zeit nur wenige Proben. Fürstin Anna Liechtenstein-Khevenhüller (um 1795, Sammlung Figdor). Das Kolorit, auf das Kobaltblau des Kleides abgestimmt, verbindet die kalten Farben des Klassizismus mit toniger Feinheit. Ein Werk abgeklärter Meisterlichkeit ist das Porträt der Maria Karoline, Königin von Neapel (1790, Sammlung Benda, Wien). Die besten Leistungen Fügers sind die Bildnisse schöner Frauen. Auch darin ist er der typische Porträtist der Louis XVI.-Zeit, des sterbenden Rokoko. Die Erwartungen, die sein jugendliches Doppelporträt erwecken konnte, hat Füger nicht erfüllt. Von der besonderen Geistigkeit der Goethezeit, von der neuen Würde des Menschen, dem gesteigerten, gesunden, in sich geschlossenen Menschentum, leuchtet selten ein Abglanz aus seinen Porträts. Wie Friedrich August Tischbein ist er der Porträtist der gepflegten, dekadenten Oberschicht, der kosmopolitisch orientierten Gesellschaft der Aufklärungszeit. Kühle, Vornehmheit, Selbstgefälligkeit, Reserviertheit, gesteigert bis zur Arroganz, sind Ausdruck seiner männlichen Porträts, lächelnde Anmut, Sentimentalität oder kokette Feinheit der seiner Frauen. Eine gewisse Oberflächlichkeit ist Zeitstil. Und das Wienerische? Der Charakter der Gesellschaft war eben die Abgeschliffenheit, die Internationalität. Die Frauen haben am ehesten noch etwas von gesundem Charme und von Schalkhaftigkeit. Als die junge Generation die Forderung nach Verinnerlichung, Religiosität und Patriotismus, nach neuer Hingabe an die Natur aufstellte, geriet auch Füger mit den künftigen Romantikern in Konflikt. In der Entwicklung der Wiener Malerei ist Fügers Bedeutung sehr groß. Fast alle bedeutenden Maler der Folgezeit waren seine Schüler. „Er hat den Aufschwung der Miniaturmalerei in Wien im 19. Jahrhundert angebahnt.“ Er hat für die Wiener Biedermeiermalerei die alte Malkultur konserviert.

Einer der bedeutendsten Wiener Porträtisten in dieser Zeit war der etwas ältere Anton Maron (Wien 1731—Rom 1808). Er war Schüler der Wiener Akademie, dann des Mengs in Rom, dessen Schwager er später geworden ist, avancierte bald zum geschätzten Porträtisten am Hofe des Großherzogs von Toskana und blieb in Italien. In der Geschichte der deutschen Malerei verdient er deshalb keine ausführliche Erwähnung, obwohl seine Porträts von Joseph II. und Maria Theresia (Wien, Kunsthist. Museum) und das des Herzogs von Anhalt (Anhalt) zu den wertvollen Leistungen in Deutschland gehören. Der Stil des Mengs zeigt sich in der Rundlichkeit der Modellierung und in der Glattheit der Ausführung. Von der plastischen Trockenheit des Klassizismus ist dieser malerisch weiche Stil noch weit entfernt.

In der Kaiserstadt Wien muß der Konsum an Bildnissen besonders groß gewesen sein. Mit und nach Füger fand dort eine Reihe tüchtiger, ja weltberühmter Porträtisten Beschäftigung. Ein Landsmann von Füger war Friedrich Oelenhainz (geb. in Endingen 1745, gest. in Pfalzburg auf der Rückreise von Paris 1804). Er hat einen ähnlichen Bildungsgang hinter sich. Er erhielt auf der Académie des Arts in Ludwigsburg den feineren Schliff, ging dann 1767 zu Beyer nach Wien. 1769 bekam er den Preis, spezialisierte sich zum vielbeschäftigten Porträtisten. Nur vorübergehend war er 1790—91 in Zürich bei Lavater, dann in Bern 1792 und Basel 1794—95. Die Schweizer Jahre waren seine beste Zeit. Von Füger unterscheidet ihn ein Doppeltes. Eine stärkere Naturwüchsigkeit. Einen gewissen Grad von frischer Provinzialität hat der aus kleinen Verhältnissen stammende Maler nie überwunden. Der gesunde Realismus, die größere Eindringlichkeit ist Eigenart seiner Bildnisse. Bezeichnend, daß Oelenhainz auch reine Stilleben gemalt hat und daß er seinen Bildnissen manchmal genrehafte Motivierung gibt (Bildnisse in Schwarzwälder Tracht, Eßlingen u. a. O.). Das Wiener Stubenmädchen in Heidelberg (angeblich ein Por-

trät der Louisa St. George) ist ein spätes Gegenstück zu Liotards Schokoladenmädchen, in dem Abstand, der Manet von einem deutschen Impressionisten trennt. Die zweite Eigenschaft, die sich nur als eine Folgeerscheinung der ersten auswirkt, ist die stärkere Neigung zur Retrospektive. Sie charakterisiert die ganze Louis XVI.-Malerei. Die Anlehnung an die holländische Malerei, die wie bei Graff und Zick bis zu einer Maskierung im alten Kostüm geht. In seinem Nachlaß waren „Bildnisse in holländischer Kleidung". Der Eremit (Zürich, Künstlergesellschaft) mit Totenkopf ist ein Experiment in holländischer Manier. In einigen Bildnissen der späteren Zeit glaubt man auch den Anschluß an die Engländer zu spüren. Als spezielle Eigenschaft dieser Übergangszeit kommen dazu: die Vereinfachung, die Dreiviertelwendung mit Blick nach vorne, die Ansicht von unten, die Konzentration des Lichtes, die starken Schlagschatten, der monotone, meist dunkle Hintergrund. Erst in der Spätzeit herrscht die Frontalansicht. Die psychische Tiefe ist nicht groß; aber das Mitleben, die Einfühlung in den Dargestellten gibt den sympathischen Zug. Die Frauen sind durch anheimelnde Anmut ausgezeichnet. Bei den repräsentativen Bildnissen verwendet auch Oelenhainz noch die Requisiten des Barock. Verschiedene im Besitz der Schwarzenberg: General Schwarzenberg und seine Gemahlin, eine geborene Herzogin von Arenberg (Schloß Frauenberg in Böhmen), Feldmarschall Schwarzenberg (1796). Josepha Chanclos. Von den einfachen Bildnissen sind die der Dichter Schubart (Stuttgart), Lavater, Geßner (Zürich, Pestalozzianum), weiter die Bildnisse Schweizer Patrizier in Zürich erwähnenswert.

Für die starken Bedürfnisse des Wiener Hofes sorgte neben Oelenhainz Joseph Hickel (Böhmisch-Leipa 1736—Wien 1807). Er hat auf der Wiener Akademie gelernt und wurde von Maria Theresia 1768 nach Italien geschickt, 1771 porträtierte er Kaiser Joseph II. und wurde Kammermaler in Wien. Er war ein geschickter Routinier; man erzählt, daß er an die 3000 Porträts gemalt habe. Von diesen gehört gewiß nur ein kleiner Teil in die Kunstgeschichte. Sein Bruder Anton Hickel (Böhmisch Leipa 1745—Hamburg 1798) ging nach seiner Lernzeit in Wien auf die Wanderschaft, um Kundschaft zu suchen, wie so viele Porträtisten, die die Stelle des heutigen Photographen vertraten. Er kam an den Hof des Kurfürsten Karl Theodor in München 1779—81 (Bildnisse in der Residenz München, Schloß Nymphenburg, in Augsburg ein Bildnis des Malers Christian Wink 1781), von da nach Tirol, Schweiz, Paris, bei Ausbruch der Revolution nach London und schließlich nach Hamburg. Überall war er der Maler der höchsten Gesellschaft. Besondere künstlerische Bedeutung haben seine Werke nicht.

Der erfolgreichere Rivale Fügers im Fache des Porträts war Johann B. Lampi d. Ä. (geb. 1751 in Romeno in Südtirol, gest. in Wien 1830). Er stammt aus der Schule des dekorativen Fresko, hat bei einem Provinzmeister in Salzburg gelernt und malte Altarblätter für die Dörfer. Er hat sich dann im damals österreichischen Norditalien weiter umgesehen, hielt sich vorübergehend in Innsbruck, Klagenfurt auf. Erst 1783 kam er nach Wien, erhielt sofort den Hochadel als Klientel, malte Kaiser Joseph, und wurde rasch eine internationale Größe. Er gab dann Gastrollen an verschiedenen Höfen, 1788 in Warschau, wo er den König und den Hof malte, 1791 in Petersburg. Erst 1797 kam er wieder nach Wien zurück, wurde sogar geadelt und blieb bis zu seinem Tode der gefeierte Hofmaler. Er ist einer der letzten Meister des repräsentativen Porträts. Die pompösen Porträts der russischen Kaiserinnen Katharina II. und Maria Feodorowna, des Kaisers Franz Joseph II. sind die letzten Ausläufer der Gattung, die ein Jahrhundert vorher Rigaud geschaffen hatte. Erst später setzte Winterhalter unter neuen Bedingungen dieses offizielle Fach fort. Auch Lampi ist, wie der gleichalterige Füger, ein Maler des Louis XVI., dem die ererbte Kultur der Farbe wichtiger ist, als die neue klassizistische Form, das Stoffliche der Samte, Seiden, Spitzen, Orden wertvoller als seelische Vertiefung. Von Füger unterscheidet ihn das Weltmännische der Auffassung, die stärkere Abgeschliffenheit, die farblose Internationalität. Vom Wienerischen ist nichts mehr geblieben. Sein Sohn Johann B. Lampi d. J. (Trient 1775—Wien 1837) hat den konventionellen höfischen Porträtstil, der bis zum Schluß malerisches Louis XVI. geblieben ist, in das 19. Jahrhundert hinübergerettet. Auch der jüngere Lampi war internationaler Hofmaler. Mit Lampi teilte sich in die Palme Josef Grassi (Wien 1758—Dresden 1838), der hochgeschätzte Porträtmaler des polnischen und mitteldeutschen Hochadels, dessen Werke ebenfalls schon in die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts gehören.

* * *

Die Landschaftsmalerei der Louis XVI.-Zeit umfaßt die Entwicklung von der eklektischen, komponierten, dekorativen Landschaft am Ende des Rokoko bis zu den Inkunabeln der Frühromantik am Beginn des 19. Jahrhunderts und bis zur gebauten, klarlinigen, hell-

farbigen, idealisierten Landschaft des Klassizismus. Die letztere, die klassizistische Landschaft wird im Bande Kunst des 19. Jahrhunderts geschildert. Das eigentliche Thema, der eigentliche künstlerische Inhalt, ist die Verdeutschung. Die Abkehr vom französischen und italienischen Vorbild ist auch hier durch die Nachahmung der blutsverwandten, holländischen Landschaft angebahnt worden, die den Blick für die Schönheit der heimatlichen Erde frei gemacht hat. Kein anderes Gebiet der bildenden Kunst zeigt so sehr den engen Zusammenhang mit den geistigen Strömungen der Epoche. Nirgends tritt das erwachende Nationalgefühl so deutlich hervor, das gleichzeitig auch in Dichtung, Musik, Philosophie das nationale Leben einem Höhepunkt zugeführt hat. Wundervoll das Schauspiel, wie überall im deutschen Lande die Keime des Schöpferischen sprießen, und zur frühlingshaften Frische der frühromantischen Stimmungslandschaft zusammenwachsen. Wie die Maler mit kindlich staunenden Augen vor die Natur treten und im Kleinen neue, keusche Schönheiten entdecken, die man früher nie gesehen hatte. Ergreifend die scheue Stille und das Lauschen auf das Geheimnis der Natur. Erstaunlich, wie mit der gesteigerten Forderung auch das Können wächst, wie alle maleischen Probleme der Folgezeit, selbst des Impressionismus vorweggenommen werden, Probleme, die das 19. Jahrhundert erst wieder von neuem entdecken mußte.

Der Gipfel dieses Aufstieges liegt jenseits der Jahrhundertgrenze. Unsere Aufgabe ist es, die Anfänge der Bewegung zu skizzieren. Sie sind noch recht eklektisch und unselbständig. Nichts ist schwerer, als mit verbildetem Auge das Natürliche zu sehen. Es war besonders schwierig für die Landschaftsmalerei, die durch jahrhundertlange Gewöhnung in die dekorative Stilistik hineingewachsen war, das barocke Schema über Bord zu werfen, das bisher die Garantie für den künstlerischen Wert gegeben hatte, auf die Tonigkeit, die interessanten Überschneidungen, die malerische Wirkung der Randkulissen, Repoussoire, Versatzstücke zu verzichten, die notwendig scheinende, kunstvolle Trennung der Gründe zu verschleiern. Man hat zuerst bei den Holländern Hilfe gesucht und die Landschaften von Ruysdael, Everdingen, mehr noch die italienisierenden Stimmungsmaler Both, Berchem, Asselyn kopiert, die dann die Verbindung herstellten mit der immer noch geschätzten stilisierten Landschaft eines Claude Lorrain. Der Periode der Imitation folgte bald der Schritt zur Selbständigkeit. Man ist unmittelbar vor die Natur getreten und hat an ihr gelernt, man hat einzelne, selbständig gesehene Motive entnommen und hat sie in das alte, barocke Bildschema eingefügt. Absicht der neuen Landschaftsmalerei des Louis XVI. ist es, das seelische Mitgefühl zu erregen, sanftes Entzücken zu erzeugen. Zu dieser Forderung nach Lieblichkeit, Anmut paßt die Unbestimmtheit, die Verallgemeinerung. Man liebt jetzt das Gelagerte, Ruhige, die breiten Flächen, die sanften Hügel, man liebt die Weite und sucht deshalb die Ansicht von oben, den reich variierten Fernblick, der sich später zur lichten Unendlichkeit der frühromantischen Stimmungslandschaft weitet. Man liebt auch das Idyllische nicht nur in der Staffage, die das Schäfertum in realischerem Gewande wiederbringt, auch im Engen, Lauschigen des landschaftlichen Motivs.

Die Landschaft der Louis XVI.-Zeit ist eklektisch. Sie ist immer noch eine Sammlung von Motiven und Eindrücken, die im künstlerischen Aufbau verbunden sind. Das Ganze ist komponiert wie bisher; nur die einzelnen Eindrücke sind jetzt viel intensiver, frischer als im Rokoko. Auch diese Natur ist noch konstruiert, ein Bukett von Blumen. Jede einzelne ist in der Natur gewachsen, aber der Strauß ist doch künstlich. Man sieht das Konstruierte am besten aus der gleichzeitigen Theorie über die Landschaftsmalerei, aus den Rezepten, die Hagedorn empfiehlt, der noch die Randbäume als seitlichen Abschluß, als Angleichung an den Rahmen fordert. Salomon Geßner kommt in seinem Brief über die Landschaftsmalerei (1770) zu folgendem Resultat:

„So wird durch die beydseitige Übung nach der Natur und dem Besten in der Kunst der Künstler sich fähig machen, wechselweise die besten Manieren des Ausdruckes der Kunst mit der Natur, diese mit jener zu vergleichen. Sein Auge wird so gewöhnt seyn, in der Natur das zu bemerken, was mahlerisch schön ist."

Den letzten Schritt zur Unmittelbarkeit, zur Abschüttelung des Vorbildes, hat die Malerei der Louis XVI.-Zeit an wenigen Stellen (in München und Dresden) gewagt. Das Studium vor der Natur, das Zeichnen und Malen nach der Natur, die getreue Wiedergabe des Gesehenen führen zu einem neuen Abschnitt. Erst die von barocker Konvention gereinigte Landschaft konnte mit neuem Inhalt gefüllt werden. Die Beseelung der Landschaft durch die Stimmung ist das Thema der Frühromantik geworden. Nur hie und da ist jetzt schon die selbständige, deutsche Form erreicht worden. Der innere Wandel zu diesem Schritt war ja ungeheuer. Daß alles Schema, alles Theatralische wegfallen kann, daß die heimatliche Landschaft in ihrer Schlichtheit vollwertiges künstlerisches Thema wird, daß selbst die Staffage nur malerischer Vorwurf bleibt oder unnötig wird, diese vollständige Emanzipation vom barocken Empfinden gleicht einem Neuentdecken der Natur. Daß man Landschaften malt, denen jede Notwendigkeit im früheren Sinne fehlt, die nicht Prospekte, nicht Veduten und nicht Kompositionen sind, die keine literarische Absicht haben, daß man überhaupt wieder, zum ersten Male nach Jahrhunderten, es wagt, unbefangen vor die Natur hinzutreten, zu zeichnen, zu aquarellieren, sogar zu malen, ist eine Errungenschaft von unabsehbarer Bedeutung. Schon 1787 schrieb Geßner an seinen Sohn: „Fürtrefflich, daß Du nach der Natur mehr mahlest als zeichnest. Der Zeichner wird auf die Farbe nie so aufmerksam seyn, weil er sie nicht benutzen kann; so aber fordert diese eben so sehr Deine Aufmerksamkeit, wie die Formen, und bey Farbe und Pinsel findest Du besser die Art, jeden Gegenstand charakteristisch und wahr auszudrücken, und Du hast immer tausend Vortheile vor dem, der seine trockenen Zeichnungen auf dem Zimmer in ein Gemälde überträgt." Gewiß, der Boden für diese Stimmungslandschaft war schon durch die Dichtkunst vorbereitet. Sie hatte das Auge geöffnet, den Sinn für die Stimmung empfänglich gemacht; sie hatte gelehrt, sich einzufühlen, Gedanken und Gefühle in die Landschaft hineinzutransponieren. Das Verantwortungsgefühl gegenüber dem Gesehenen, die Treue der Wiedergabe bleibt erhalten, wird aber gesteigert zur poetischen Verklärung.

Man könnte auch die Landschaftsmalerei des Louis XVI. in zwei Richtungen trennen. Die eine ist wieder die intime Landschaft, die unmittelbar übergeht in die Stimmungslandschaft der Frühromantik. Die andere ist die Landschaft mit arkadischem Einschlag, die zuerst klassische Ideale in die heimatliche Landschaft überträgt, sie durch antikische Staffage dem Zeitempfinden anzunähern sucht (Geßner). Sie bevorzugt später die südländische Landschaft, sucht in ihr „Zeichnung" und „Schönheit" und endet in der stilisierten Landschaft des Klassizismus (Koch, Hackert). Die Trennung ist in unserer Zeitspanne noch nicht streng durchzuführen. Die klassizistische Landschaft gehört, wie gesagt, nicht mehr zu unserem Thema. Wir wählen zur Gliederung wieder die lokale Disposition, die sich ungefähr dem Gang der geschichtlichen Entwicklung anschließt.

Die Schweiz. Auf dem ersten Blatt einer Geschichte der deutschen Louis XVI.-Malerei müßte eigentlich Salomon Geßner (Zürich 1730—88) stehen. Nicht etwa, weil seine künstlerische Produktion eine überragende Bedeutung gehabt hätte. Sie ist letzten Endes nur liebenswürdiger, aber sehr reizvoller Dilettantismus. „Geßner ist ein kleiner Mann in der Kunstgeschichte", sagt Wölfflin in seiner schönen Erstlingsschrift über Geßner. Er hat sich erst spät mit Graphik und Malerei abgegeben, als seine literarische Berühmtheit schon über Europa verbreitet war, und als seine dichterische Kraft im Abnehmen war. Viel größer ist seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung als Anreger. Das leichtbeschwingte Wort eilt den Taten der bildenden Kunst weit voraus. Geßner hat als erster in Deutschland, auf dem Kontinent, für die Idee einer Rückkehr zur Natur den dichterischen Ausdruck gefunden. In seinen Idyllen (die schon 1756 erschienen) will er den Menschen in ein verlorenes Paradies zurückführen, weg vom verderbten Rokoko. Hier sind zuerst die zarten Melodien der neuen

196. Salomon Geßner, Das Bad.
Generalkonsul v. Angst, Zürich.

Zeit angeschlagen, die bald überall Widerhall finden sollten, die Verherrlichung der Einfalt, Einfachheit und Tugend, als Gegensatz zur Maskerade und Konvention schäferlicher Tändelei. Hier hörte man zuerst die Töne schwärmerischer Empfindsamkeit. Hier ertönte von neuem das Lob der Antike, die damals wieder einmal als formgebende Macht in das Leben der modernen Menschen hineingestellt wurde. Gewiß ist auch diese Antike noch konstruiert wie die Natur. Sie ist das Gefäß, in das alle Wünsche der sentimentalen Zeit hineingeschüttet wurden, sie ist ein Gemisch aus Empfindsamkeit und Moralität, sie ist das Vorbild für Simplizität und einfältige Schönheit, für Grazie und Sanftheit. So hat sie auch noch Winckelmann gesehen.

Auf künstlerischem Gebiet ist Geßner Autodidakt. Er hat sich, wie er selbst bekennt, nach Mustern gebildet, nach Waterloo und Berchem, und als Vorbild für die Komposition nennt er (man möchte es kaum glauben), Claude Lorrain und Poussin. Er hat mit mehr ornamentalen, dekorativen Erfindungen begonnen, mit radierten Vignetten zu den Idyllen 1756, die wichtig sind, weil sie die frühesten Louis XVI.-Ornamente in Deutschland bringen. Thema sind Blumensträuße und Gefäße, nicht inhaltlose Kurven, zuständliche Dinge, nicht irrationale Bewegung. Noch reiner im Stil sind Titel und Vignetten der ersten Gesamtausgabe seiner Schriften (1762). Gleichzeitig hat er auch für die auf seine Anregung 1763 gegründete Porzellanfabrik Schoren bei Bendlikon Entwürfe geliefert. Dann kommen die selbständigen Folgen von Landschaften. 1764 zehn heimatliche Landschaften mit Motiven aus der Umgebung von Zürich, 1768 zwölf Landschaften mehr arkadischen Inhalts, 1771 zehn mythologische Stücke, wo das Figürliche betont, die antike Staffage in die deutsche Landschaft hineingesetzt ist. Sein graphisches Hauptwerk sind die Vignetten der großen Quartausgabe seiner Werke (1777). Mag sein, daß uns die Landschaften als Konstruktion, Nachempfindung vorkommen, für ihre Zeit waren diese Erfindungen die wahre Natur. Es waren die ersten Werke, in denen die neuen poetischen Gedanken in Bildform gekleidet waren, die ersten heimatlichen Landschaften, in denen Gefühle und Stimmungen malerischen Ausdruck erhielten. Wir können ihre Bedeutung nur noch ahnen. Wie können wir überhaupt wissen, was der Schöpfer hineingelegt hat? Wieviel Geheimnisvolles, Gefühltes in diesen niedlichen Dingen steckt, wie tief der Ernst des künstlerischen Erlebens reicht? Nur aus der Wirkung und dem Nachleben sehen wir, daß damals die Werke als erlebt, als echt und wahr empfunden worden sind, und daß sie dem Geschlecht der Louis XVI.-Zeit ans Herz gegriffen haben. So ist es auch mit den gemalten Landschaften (Zürich, Kunstgesellschaft, Sammlg. D. Angst (Abb. 196) Bern, München, Graph. Slg., Dresden u. a. O.), die Geßner seit den achtziger Jahren bevorzugt hat. Auch sie sind komponiert, aber sie sind ihrer Zeit als etwas Neues erschienen, die die neue Empfindung besser verstanden hat, die leichter miterleben, leichter nachfühlen konnte als wir. Sie sind arkadische Dichtungen, nicht unmittelbare Studien nach der Natur; sie sind mit niedlicher, antikischer Staffage bevölkert, aber durchaus heimatlich, deutsch. Die Figuren sind die ungemein zarte Versinnlichung des gesuchten Inhaltes, sie sind die Verkörperung der Stimmung, sie sind die keusche Seele der Landschaft. Erst sie bringen die Steigerung in das Poetische.

Geßner war kein großer Mann in der Kunstgeschichte, aber er war ein Mensch mit einer tiefen, reinen Seele, begabt mit rührender Empfindsamkeit. Auch das kleinste Blättchen war ihm ein Erlebnis. Es ist selbstverständlich, daß diese gefühlvolle Verklärung nur seiner Zeit genügen konnte. Die Sturm- und Drangzeit hatte wieder kräftigere Ideale, sie suchte Leidenschaft, Sinnlichkeit und Kraft und daher wurde sogleich der Widerspruch gegen die tatenlose Zuständlichkeit laut. Füßli spricht von den tränenreichen Süßigkeiten Geßners, und Goethe in Dichtung und Wahrheit vom Charakterlosen der Geßnerschen Poesie bei großer

Anmut und kindlicher Herzlichkeit. Die Schweizer Landschaft nach Geßner hat das dichterische Joch wieder abgeschüttelt.

Wir müssen zunächst noch die Zeitgenossen Geßners zitieren. Sie sind keine Größen. Johann Ludwig Aberli (Winterthur 1723 — Bern 1786) war ein Prospektmaler ohne besondere, künstlerische Intentionen. Konrad Kuster (Winterthur 1730—1802) und Johann Heinrich Wuest (Zürich 1741—1821) sind typische Louis XVI.-Eklektiker. Sie komponieren und legen das Gewicht auf dunklen Vordergrundkulissen mit leichtem Einschlag romantischer Gedanken. Wuests Schüler Johann Caspar Huber (Glaubenfelden 1752—Zürich 1827) bevorzugt die Idylle. Er geht in Einzelheiten näher an die Natur heran. Die jüngere Generation, Landschafter wie Ludwig Heß (1760—1800) und Konrad Geßner (1764—1828), der Sohn des Malers und Dichters, haben sich schon ganz von den Idealen des Louis XVI. losgesagt. Sie führen zum kräftigeren Naturalismus des 19. Jahrhunderts.

Frankfurt und der Rhein. Der Eklektizismus wurde hier, wie schon früher erwähnt, am längsten konserviert. Der Einfluß der Niederländer blieb bis zur Jahrhundertwende erhalten. Friedrich Wilhelm Hirt (1721—1772), der Hofmaler des Herzogs Anton Ulrich von Meiningen, Tiermaler und Landschafter, malte Miniaturen mit sauber ausgeführter, niedlicher Staffage in der Art der Flamen des 17. Jahrhunderts. Er liebt die Ansicht von oben, die ihm erlaubt, den Reichtum an Motiven, an kleinlichen Einzelheiten auszubreiten (Ansicht von Sachsenhausen 1757, im Besitz des Herzogs von Meiningen). Seine besten Bilder sollen während eines Studienaufenthaltes in der Schweiz entstanden sein. Wir zitieren diese Angabe Gwinners, um auf die wichtige Rolle der Schweiz hinzuweisen. (Gemälde Hirts sind in Frankfurt, Bamberg, Dessau, Bern, Kassel u. a. O.). Auch der älteste Sohn des Christian Georg Schütz, Franz Schütz (1751—1781) hat 1777—78 die Schweiz bereist und ist bis nach Italien gekommen. In seinen seltenen Landschaften (er ist frühzeitig an den Folgen eines ausschweifenden Lebens gestorben) blieb er dem holländischen Geschmacke treu. Everdingen war sein Vorbild. (Bilder in Frankfurt und Aschaffenburg.) Erst der jüngere Christian Georg Schütz (geb. Flörsheim 1758, gest. Frankfurt 1823) wagte zaghaft den Schritt zur modernen Stimmungslandschaft. Seine frühen Bilder (Frankfurt, Aschaffenburg) bleiben noch dem holländischen Schema treu. Sie stehen Kleinmeistern der Art wie Cossiau und Mechau am nächsten. Reisen führten den strebsamen Meister in Deutschland umher, an den Rhein (1779) und Main, nach Sachsen und Holstein. Die Früchte dieser Studienreisen waren sorgfältige Zeichnungen, die die Unterlagen für den Stich und für Gemälde bildeten. Auch Goethe hat diese Zeichnungen „von bewunderungswürdiger Reinheit und Sorgfalt der Ausführung" gerühmt. (Kunst und Altertum am Rhein.) Gemälde in Frankfurt, Kassel, Bamberg.

In den gleichen Jahren (1784—87), in denen Ferdinand Kobell seine Aschaffenburger Ansichten schuf, malte Christian Georg Schütz der Ältere für den gleichen Auftraggeber, den Kurfürsten Friedrich Karl Joseph von Erthal, verschiedene Ansichten von Mainz, die mit den Bildern Kobells im Schloß Aschaffenburg aufbewahrt werden. Wir erwähnen diese Spätwerke des älteren Schütz erst hier, weil auch sie nach der Schweizer Reise des Malers (1762—75) entstanden sind, weil sie in der Auffassung den Wünschen der Louis XVI.-Zeit sich anpassen und den Endpunkt angeben, zu dem die mehr retrospektiv gerichtete Frankfurter Landschaftsmalerei gelangen konnte. Auch sie geben Naturausschnitte ohne besondere kompositionelle Retuschen. Die Ansicht von oben, die es erlaubt, den Reichtum der Landschaft an Einzelheiten, das Vielerlei der Terraingestaltung, auszubreiten, hat auch Kobell in einigen Bildern beibehalten. Die Ansichten Schützens sind aber viel mehr auf den Atelierton gestimmt, ein warmes toniges Braun beherrscht die dunkle Skala, und sie sind unter dem Eindruck entstanden, daß erst die kräftigeren, atmosphärischen Gegensätze, die Kontraste von starken Schatten und greller Sonne, die Rudimente der idealen Landschaft des Spätbarock, dem Naturausschnitt künstlerische Haltung geben. Die Ansicht von Weisenau bei Mainz (München) ist der Gesinnung nach barock. Die Größe und Kraft der Kobellschen Veduten erreichen sie nicht. Das Beste gibt Schütz, der mit der älteren Generation des Rokoko aufgewachsen ist, immer da, wo er komponieren darf. Die hier abgebildete heitere Taunuslandschaft von 1776 (München, Böhler [Abb. 197]), wo der reich variierte, vielteilige Fernblick von Vordergrundkulissen mit bunter Staffage und Randbäumen eingeschlossen ist, wo das genaue Abbild der Wirklichkeit durch die Versatzstücke in das Dekorative abgewandelt wird, ist eine seiner wertvollsten Leistungen. Der Maler im Vordergrunde ist ein Vorläufer der romantischen Stimmungsfigur.

Wir übergehen die Maler geringeren Ranges in Mainz, Johann Kaspar Schneider (1754—1839), der auch Altarblätter und Bildnisse gemalt hat, und dessen Bruder, den Landschafter Georg Schneider (1759—1842) und nennen von den rheinischen Malern den kurkölnischen und kurtrierischen Hofmaler

197. Chr. Gg. Schütz, Taunuslandschaft. München, Kunsthandel (Böhler).

Gottfried Bernhard Manskirsch (geb. Bonn 1736, gest. 1817 Köln). Auch er ist vom niederländischen Vorbild ausgegangen (ein Wasserfall in der Gemäldegalerie Koblenz ist Everdingen nachempfunden, ein Waldstück der gleichen Sammlung Ruysdael); aber in Einzelwerken der Spätzeit, mehr Zufallswürfen, bringt er frische Naturausschnitte, die man ohne .die Signatur mit den gereifteren Landschaften seines Sohnes Joseph Manskirsch (1770—1827) verwechseln könnte.

Wien hat auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei in diesen Jahren fast geschwiegen. Außer den schon erwähnten Landschaften von Brandt, ist wenig geleistet worden. Der talentierte Johann Evangelist Dorfmeister (1742—1765) ist in jungen Jahren gestorben. (Gemälde im Hofmuseum, Liechtenstein, Melk.) Martin Molitor (1759—1812) war doch nur eine subalterne Kraft. War in der Stadt mit der übermächtigen Barocktradition die Luft einem kühleren Realismus nicht günstig?

München. Die Keime zur Münchener Landschaftsmalerei der Frühromantik sind unter Kurfürst Karl Theodor gelegt worden, der bei der Übersiedlung von Mannheim nach München seine pfälzischen Hofmaler mitnahm. Der Boden war empfänglich, rasch wuchsen die einheimischen Kräfte nach, und um die Jahrhundertwende war München neben Dresden die führende Stadt auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei. Ferdinand Kobell (Mannheim 1740, gest. München 1799) hat seine künstlerische Laufbahn noch in seiner Pfälzer Heimat abgeschlossen. Nach der Übersiedlung nach München (1793) hat er geschwiegen und doch ist er durch den Eindruck seiner Bilder der Schöpfer der neuen Landschaft geworden. Er begann mit der Beamtenkarriere, aber ein Trieb führte ihn unabwendbar zur Kunst, trotz des Widerstandes seines Vaters. Er lernte an der Mannheimer Akademie, wurde durch Bilder Brinckmanns angeregt, kam dann 1768 nach Paris zu Wille, wo sich seine künstlerische Anschauung konsolidierte. 1771 wurde er kurfürstlicher Kabinettmaler.

Seine Frühzeit ist eklektisch. Der Forderung Geßners entsprechend sammelt er im Freien die Eindrücke und malt im Atelier die Landschaften, deren Komposition den großen Vorbildern abgesehen ist. Vorbilder sind ihm Ruysdael und Everdingen, mehr noch die italienisierenden Landschafter, Both, Berchem. Sie bestimmen seine malerische Auffassung, sie bestimmen auch die Wahl der Motive, wenn er sich un-

198. Ferdinand Kobell, Wandfeld im Badhaus. Schwetzingen.

199. Ferdinand Kobell, Wandfeld im Badhaus. Schwetzingen.

mittelbar an die Natur heranwagt. Erst in zweiter Linie hat die ideale Landschaft eines Claude Lorrain als Vorbild gedient. Dazu inspiriert ihn Geßner mit arkadischer Sentimentalität. Allen Anregungen steht aber doch als großer selbständiger Faktor gegenüber der Eindruck der Natur selbst. Holländische Intimität, dekorative Großzügigkeit und selbständige Anschauung verbinden sich in seinen flüssig gemalten, einheitlichen Landschaften zu starker Wirkung. Sie behalten immer etwas vom künstlichen Atelierton, sie sind pathetisch und schwer, sie sind mehr nachempfunden als wirklich erlebt, sie geben mehr den Weg an, auf dem die Reise in das Neuland der Kunst erfolgen konnte, aber sie sind immer geistreich und groß. Die Gebirgslandschaft in Schwerin, und mehr noch die Panneaux im Badhaus des Schwetzinger Parkes (um 1772) gehören zu den besten deutschen Landschaften der Übergangszeit (Abb. 198, 199).

Der Bau von Pigage mit der Ausstattung von Guibal und Kobell ist eines der feinsten Denkmäler der Kunst des Louis XVI. in Deutschland. Die sechs hohen Schmalflächen und das mittlere, breitere Feld der Vertäfelung des Arbeitszimmers des Kurfürsten Karl Theodor sind mit Landschaften gefüllt, die als Raumdekor natürlich auch dekorative Bedeutung haben. Der dekorative Zweck ist betont durch korrespondierende Kompositionen, durch hohe Randbäume, Randkulissen und durch den korrespondierenden Inhalt. Je zwei Schmalbilder bilden eine Einheit, die im Gegensatz steht zu dem der anderen. Das Mittelbild hat ein neutrales Thema. Der ruhige sonnige, Tag, mit idyllischen Motiven, eine Landschaft mit kompakten

200. Ferdinand Kobell, Blick auf Goldbach bei Aschaffenburg.
München, Neue Pinakothek.

Randkulissen und einem Teich, an dessen Ufern sich Hirten und Tiere bewegen. Die Wirkung der Radierungen Geßners steht im Hintergrund des Themas dieser pastoralen Symphonien. Bei den Schmalbildern wechseln die Themen in deutlichen Gegensätzen, Morgen- und Abendstimmung, Gewitter und sonniger blauer Himmel, wilder Gebirgslandschaft mit Wasserfall und sanfter Fluß, auf dem ein Kahn ruhig treibt, pathetische Bewegung und weiche Ruhe. Die sentimentale, arkadische Stimmungsmelodik der Louis XVI.-Zeit ist hinein verwebt. Man könnte Geßner zitieren; aber dafür sind die Landschaften nicht zart genug, eher noch frühe Gedichte Goethes. An Zeugnissen intimer Naturbeobachtung fehlt es nicht; aber den Eindruck beherrscht doch die dekorative Komposition, die im Prinzip auf die ideale, barocke pathetische Landschaft des 17. Jahrhunderts zurückgeht.

In den Jahren 1785—87 hat Ferdinand Kobell für den Mainzer Kurfürsten Friedrich Karl von Erthal eine Serie von Ansichten von Aschaffenburg, vom Maintal und der Umgebung der Stadt ausgeführt. Sie sind heute noch in Aschaffenburg; das schönste Stück, das Tal gegen Goldbach, ist in der Münchener Pinakothek (Abb. 200). Die Landschaften bilden einen Markstein in der Geschichte der deutschen Landschaft. Sie sind im Süden die ersten Zeugnisse des neuen Naturalismus, sie sind hier die ersten Vorboten der romantischen Stimmungslandschaft. Das dekorative Pathos ist geschwunden. Man kann sich denken, daß der Zwang zur getreuen Darstellung vom Auftraggeber ausging. Die individuelle Schilderung ohne auffallende kompositionelle Retuschen, die Wahl des Ausschnittes ist trotzdem Aufgabe des Künstlers gewesen. Die neue Naturwahrheit der Komposition geht Hand in Hand mit der Wahrheit der Farbe in der Aufhellung der Palette; die braune, ateliermäßige Tonigkeit ist fast ganz vermieden. Gewiß, Reste der Tradition sind immer noch vorhanden, die letzte Stufe der Unmittelbarkeit ist noch nicht erreicht, die wir damals schon in Aquarellen der Dresdener Landschafter und bald nachher in Bildern der jüngeren Münchener, eines Wilhelm Kobell und Dillis, finden. Auch die Ansicht von oben und die rokokoartige, niedliche Staffage sind Rudimente der Tradition. Aber das wichtige Resultat ist doch dies: daß das Verhältnis zur Natur ein ganz anderes geworden ist. Die heimatliche Natur, ohne bühnenmäßige Frisierung, ohne Puder und Perücke, ist Gegenstand der künstlerischen Wertung geworden. Von diesen Bildern ist der Schritt zum Realismus um 1800 und zur Frühromantik nicht mehr groß.

Ferdinands Bruder Franz Kobell (1749—1822) hat sich als ungemein fruchtbarer Zeichner einen Namen gemacht. Der Aufenthalt in Italien (bei Trippel) hat ihn zur komponierten Landschaften zurückgeführt. Vorbilder waren Poussin und Salvatore Rosa. Das Bild seines Wirkens ist noch nicht geklärt. Die Meister der jüngeren Generation, die eine Blüte der Landschaftsmalerei in München bringen, sind nur mit Frühwerken in der Louis XVI.-Zeit verankert. Der Schwerpunkt ihres Schaffens liegt jenseits der Jahrhundertwende. Maler wie Georg Dillis (1749—1841), Wilhelm Kobell (1766—1843), der jüngere Johann Jakob Dorner (1775—1852), Max Joseph Wagenbauer (1775—1829) und die Gleichgesinnten gehören nicht mehr zu unserem Thema.

Dresden. Neben München hat sich Dresden in der Louis XVI.-Zeit zum Vorort moderner Landschaftsmalerei aufgeschwungen. Die Keime zur Stimmungslandschaft eines Caspar David Friedrich sind in

201. Christoph Nathe, Dorfstraße (1791). Berlin, Nat. Galerie.

diesen Jahrzehnten des Überganges gelegt worden. Die Namen der Bahnbrecher sind der Kunstgeschichte fremd geblieben, bis zuletzt P. F. Schmidt auf ihre Bedeutung aufmerksam gemacht hat. Man sieht über das Schlichte und Bescheidene leicht hinweg. In der Darmstädter Jahrhundertausstellung sind diese anspruchslosen Bildchen eines Klengel, die Aquarelle eines Nathe übersehen worden, weil die künstlerische Bedeutung nur dem faßbar wird, der über die geschichtliche Stellung im Klaren ist. Die aquarellierten und radierten Stadtansichten, Dorfstraßen, Dorfwinkel des Christoph Nathe (Niederbalan 1753—Schadewalde 1808) in den Kupferstichkabinetten von Dresden, Leipzig, Berlin sind für ihre Zeit unbegreifliche Leistungen. Man greift sich an den Kopf, wenn man auf dem Berliner Aquarell der Dorfstraße das Datum 1791 liest, wenn man erfährt, daß es noch im 18. Jahrhundert entstanden ist. Die zarte, scheue Unmittelbarkeit, die ganz moderne Feinheit der Andeutung, die Helligkeit und Leichtigkeit erinnern wirklich an „Corots Silberatmosphäre", die Aquarelle gehören gewiß zum „Glänzendsten, was dem 18. Jahrhundert an Landschaft gelungen ist" (Schmidt). Aber sie stehen nicht einmal so isoliert. In den Sammlungen des Historischen Vereins München sind gleichzeitige Aquarelle von Georg Dillis vergraben, (der um einige Jahre älter war als Nathe), Schöpfungen von gleicher Unmittelbarkeit, nur mit mehr dekorativer Routine. Diese lichten Ahnungen des Impressionismus sind aber nur „Studien". Für ihre Zeit waren sie keine fertigen Kunstwerke. In den ausgeführten Gemälden haben die Landschaften bis zur Jahrhundertwende die Erinnerung an das Schema nicht verdrängen können. Bei Nathe war es mehr das holländische Vorbild, bei Jakob Wilhelm Mechau (Leipzig 1748—Dresden 1808), der Schüler von B. Rode in Berlin und Casanova in Dresden war und längere Zeit in Rom lebte, blickt unter der nordischen Empfindung immer wieder das Vorbild der italienischen Ideallandschaft vor (Gemälde in Dresden, Gotha, Weimar). Erst Christian Klengel (Kesselsdorf 1751—Dresden 1824), der seine Zeitgenossen weit überlebte, und so von selbst der Führer der Generation der Übergangszeit wurde, hat den Schritt zum Realismus gewagt. Er hat die Landschaft von der Konvention des Barock befreit und an die Romantiker weitergegeben, als reines Gefäß, das sie mit neuer Beseelung füllen sollten. Wenn auch der künstlerische Wert seiner Gemälde (in Gotha, Dresden, Berlin) und Radierungen an sich nicht immer überzeugend ist, so bleibt doch

seine Bedeutung als Vermittler bestehen. Daß er sich seines Weges der Nationalisierung bewußt war, klingt aus einer Äußerung über Reinhardts Radierungen: „Es kommt mir vor, wie wenn wir wieder solches Deutsch reden wollten, als wie vor drey- oder vierhundert Jahren." Im Umkreis dieser frühen mehr realistischen Landschaften wirken dann die romantischen Stimmungsbilder eines Caspar David Friedrich als die Erfüllung einer stillen Sehnsucht nach poetischer Verklärung.

Von den Malern der Übergangszeit nennen wir noch Friedrich August Rauscher (Koburg 1754—1808), der an der Düsseldorfer Akademie gelernt hatte. Er hat neben Genrebildchen, Puttenszenen auch niedliche, etwas kleinliche, naturgetreue Prospekte gemalt. Eine kraftvolle Entdeckernatur war der viel ältere Johann Friedrich Weitsch (Hessendamm 1723—Salzdahlum 1803). Von ihm ist im Museum von Braunschweig ein „Wald bei Querum" mit knorrigen Eichen, der wie eine Illustration zu Klopstock wirkt. Noch erstaunlicher ist eine zweite Landschaft der gleichen Sammlung, das „Bodetal mit der Roßtrappe", ein kühner Naturausschnitt, der auch schon leise Ahnung des Impressionismus enthält. Auch hier hat sich der Maler schon von der Landschaft losgelöst und als Interpret für den Beschauer in den Vordergrund gesetzt.

Unter den norddeutschen Landschaftsmalern gehört Jakob Philipp Hackert (Prenzlau 1737—Florenz 1807) den Lebensdaten nach auch in diese Louis XVI.-Umgebung. Auch seine frühen Ansichten von Rügen sind Zeugnisse eines bewußten Realismus. Die späteren Werke, die Goethe durch die Publikation der Biographie des Malers bekannt gemacht hat, gehören schon in einen anderen Zusammenhang, der nicht mehr unser Thema ist: zur komponierten Landschaft des Klassizismus. Auch Johann Christian Reinhart (Hof 1761—Rom 1847) ist in seinen frühen, vorzüglichen Radierungen, den idyllischen Themen voll stimmungsvoller Innigkeit, die an die viel späteren Zeichnungen Ludwig Richters erinnern, noch ein Meister dieser Übergangsperiode des Realismus. Nach seiner Niederlassung in Rom (1789) hat auch er sich zur stilisierten Landschaft heroischen Gepräges bekehrt, deren wichtigster Vertreter Joseph Anton Koch (1768—1839) war.

Das kirchliche Fresko. Jede kunstgeschichtliche Periodisierung schließt Willkürliches in sich. Wir hätten diesen Abschnitt über die kirchliche Deckenmalerei der Louis XVI.-Zeit unbedenklich an die Rokokomalerei anfügen können. Fühlbare Grenzen gibt es lange nicht, so wenig wie in der Skulptur. Der Rahmen hat sich allerdings schon frühzeitig geändert.

Der Widerstand gegen die Stukkatur ist sogar amtlich diktiert worden. Schon 1770 hat in München ein kurfürstliches Mandat über kirchliche Kunst verordnet, daß künftighin „mit Beybehaltung einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssige Stukkador und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierathen" abgeschnitten und „eine der Verehrung des Heiligthums angemessene, edle Simplizität" angebracht werde.

In dieser behördlichen Formulierung liegt indirekt die Feststellung, daß auch im Kirchenbau die tektonische Richtung das offizielle Feld schon erobert hatte. Der gegliederte Raum mit festen Grenzen, nicht mehr der grenzenlose, unendliche Raum, nicht mehr Wanddurchbrechung und Deckenöffnung waren Ziel der neuen Architektur. Trotzdem wurde die illusionistische, barocke Form des Deckenbildes noch lange beibehalten; in Gegenden mit starkem barocken Unterbau, im südlichen Deutschland, in Tirol bis weit in das 19. Jahrhundert. Zunächst, beim Übergang zum Louis XVI., ist eher eine Steigerung zu fühlen, wie in der Skulptur. Einige der besten und fruchtbarsten Freskanten Deutschlands sind erst jetzt erwachsen. Bestimmte, barocke Gedanken werden erst im Louis XVI. ausgebaut. Die rauschhafte Bewegung, die Auflösung ins Grenzenlose, die extatische Steigerung werden mit neuen Errungenschaften malerischer Problematik vollkommener, glaubhafter und zugleich kühner dargestellt, als früher.

Die Zeichen einer Wende sind aber auch im kirchlichen Fresko schon zu sehen. Sie treten anfangs nicht so ostentativ hervor. Der neue Inhalt ist unter der barocken Form verborgen. Die Gedanken, die sich bisher auf irrationaler Kurve kühn in die Unendlichkeit gesteigert hatten, kehren in langsamer Besinnung zum Menschlichen zurück. Der helle, unendliche Himmelsraum schließt sich, er wird zuletzt Hintergrund. Die menschliche Figur löst sich ab, sie tritt nach vorne und sie wird am Ende dieser Periode das wichtigste Thema auch im kirchlichen Fresko.

Die rein visionären Stoffe werden selten und die Malerei wendet sich diesseitigem Inhalt zu. Nur die barocke Allegorie ist unausrottbar. Selbst Winckelmann, der auch darin ein Kind der Louis XVI.-Zeit war, konnte sie nicht entbehren; er suchte ihr nur durch antiquarisches Wissen inhaltliche Vertiefung zu geben. Erst Goethe und seine Generation haben dagegen Stellung genommen. In die metaphysischen Inhalte aber mischen sich Zeichen einer betonten Diesseitigkeit, der gegenständliche Realismus zersetzt die Idealität, sogar volkstümliche Verbrämung, auch Genre und Landschaft werden aufgenommen, bis schließlich alles Visionäre im Inhalt verschwunden ist. Bis die religiöse Historie überwiegt, die in die illusionistische, im Grunde visionäre Form übersetzt wird. Der Inhalt ist für das Deckenfresko neutral geworden. Er könnte mit gleichem Recht, ohne inneren Widerspruch, auf das Tafelbild übertragen werden.

Den neuen Inhalten entsprechend ändert sich auch die Form. Zunächst rein äußerlich. Die barocke Steigerung ist untrennbar aufgebaut auf der kühnen, virtuosen Malerei. Schon das Rokoko hatte eine leichte Dämpfung in zarteren Nuancen, dekorative Freudigkeit, die aus einer Abspannung der Gefühle erwachsen war. Die größere Ausführlichkeit und Eindringlichkeit des Louis XVI. Deckenbildes verlangt einen aufmerksamen, ruhig verweilenden Betrachter. Sie kann nicht mitreißen. Der Beschauer wird aus dem Strom der Bewegung, der im barocken Raum Subjekt und Objekt, Architektur, Skulptur, Malerei und den Beschauer in rauschhafter Steigerung verband, ausgeschaltet. Er wird als passiver Betrachter für sich gestellt. Die Isolierung der einzelnen Faktoren des barocken Schauspiels hat begonnen. Dafür wird das dargestellte Thema eindringlicher gestaltet, vertieft. Es wird mit neuen, inneren Werten ausgestattet, und es zwingt mit der seelischen Vertiefung, die der barocken Kunst unbekannt war, zum Miterleben. Das Fresko hat nicht mehr in erster Linie dekorativen, räumlichen Wert, es will wieder durch den Inhalt fesseln. Es appelliert nicht mehr an Kollektivgefühle, sondern es wendet sich wieder an die Andacht des Einzelnen. Äußeres Zeichen dafür ist, daß der Rahmen immer mehr betont, geometrisch einfach wird. Die Tiefe der Empfindung, die Verinnerlichung ist Ausdruck der neuen Religiosität der Louis XVI.-Zeit, die um so eindringlicher wurde, je mehr mit der Zunahme der antikischen Humanität der schwärmerische, gefühlsmäßige, antikisch frisierte Pantheismus der Aufklärungszeit die Gemüter gefangen nahm. So wie Maulbertsch hat seit Dürer kein Maler die religiösen Themen neu erlebt.

Auch die farbige Form dient dieser Vertiefung. Aus der Periode der holländischen Imitation hat man besseres Verständnis für die Wirkung der Tonwerte, für die psychische Wirkung der Farbe an sich gewonnen. Die gleichmäßige Heiterkeit der Rokokofarbe ist für diese Generation ausdrucksleer; man sucht Kontrastwerte, man genießt den romantischen Zauber des Düsteren, man empfindet sogar die Magie des Lichtes, man schwelgt in thränenreicher Schwermut. Das Geheimnisvolle der Dunkelheit wird wieder verstanden, als Faktor psychischer Wirkung ausgewertet und in den Dienst des Visionären gestellt. Im Entwurf, in der Skizze schon, sind die eigentlichen, die inneren Werte enthalten. Bei der Übertragung ins Große, an die helle Wand, verlieren die Bilder, weil sich dekorative Rücksichten eindrängen. Nur die überragenden Kräfte unter den religiösen Malern im Süden Deutschlands haben diese Verinnerlichung. Bei den anderen wird die raffinierte Kultur der Louis XVI. Farbe zu neuen, dekorativen Wirkungen ausgebeutet, bis die Sturm- und Drangzeit das Gefühlsmäßige mit neuen Kräften belebt.

Erst gegen das Ende dieser Periode dringen die formalen „Verbesserungen" einer gesetzmäßigen, tektonisch denkenden Malerei (die wir im nächsten Abschnitt in ihrer geschichtlichen Entwicklung beschreiben werden) auch in das kirchliche Fresko ein. Die plastische, eindringliche Modellierung verändert den Gesamtaspekt. Von der zeichnerischen Durchbildung der Einzel-

form geht man schließlich über zur Veränderung der Gesamtform. Das Gemälde wird selbständig, wie ein Tafelbild, ein Wandteppich. Im geschlossenen, klar begrenzten Raum des Klassizismus war für das visionäre Deckenbild kein Platz mehr.

Wir stellen wieder die Übersicht über die Freskomalerei in der Kaiserstadt Wien voran, wo die Barocktradition kräftige Wurzeln hatte. Die Größe und Vielstämmigkeit des Reiches zog jetzt noch fremde Künstler an. Von ausländischen Wanderkünstlern konnte aber nur einer in Wien Fuß fassen, Gregorio Guglielmi (Rom 1714 — Petersburg 1773). Er war vorher in Rom, Dresden tätig und wurde 1755, vielleicht auf Veranlassung des Architekten Jadot, zur Ausmalung der Aula der (alten) Universität nach Wien berufen. Dann fielen ihm die großen Aufträge in den Schoß. 1761/2 die Säle, die Galerie und das Papageienhaus in Schönbrunn. 1764 folgte er einem Rufe Friedrichs des Großen nach Berlin, malte die Allegorie im Palais Prinz Heinrich (jetzt Universität). 1765 entstand die etwas verblasene Allgorie im Palais Liebert (Schätzler) und ein Deckenbild im Hause B. 258 in Augsburg. Die weitere Tätigkeit in Warschau und Petersburg gehört nicht zu unserem Thema. Die Schönbrunner Fresken müssen wie ein Angriff gegen die gleichzeitige Malerei gewirkt haben. Die überleitenden Architekturen fehlen. Die Wendung zur Historienmalerei in der Darstellung zeitgenössischen Militärs, Infanterie in Paradeaufstellung, feuernder Husaren, ist ein schärfster Widerspruch gegen die visionäre Allegorie der einheimischen Malerei. Der Schritt zum Realismus der Louis XVI.-Zeit ist von diesen Werken aus nicht mehr groß.

Die wichtigsten Freskomaler in Österreich sind auch in dieser Periode einheimische Maler. Joseph Ignaz Mildorfer (Mühldorfer, geb. in Innsbruck 1719, tätig bis etwa 1770) war Schüler von Troger. 1742 erhielt er den Akademiepreis. 1751 wurde er selbst Lehrer an der Akademie. Frühwerke sind die Fresken in Hafnerberg 1743. Eine kontrastreiche Wolkengloriole über einer durchbrochenen Attika, die als letzter Rest der Architekturmalerei geblieben ist; die kleinen Figuren der Aufnahme Mariens in den Himmel umgeben von Heiligen, die zentralsymmetrisch geordnet sind. Sie sind zusammengefaßt, die aber in konzentrischen Kreisen durch schräge Verbindungsstücke aufgelockert sind. Bedeutender die Auferstehung der Toten in der Kapuzinergruft in Wien (1753), die monumentale Bekrönung von Molls Prunksarkophag der Kaiserin Maria Theresia und Franz I., inhaltlich die verklärende Lösung. 1763 entstanden die drei Allegorien im Sommerspeisesaal des Klosters Seitenstetten und wenig später die Fresken im Stiegenhaus von Klosterbruck bei Znaim. Deutlicher zeigen ihn als Zeitgenossen von Maulbertsch und als feinfühligen Koloristen die Tafelbilder. Im Abschied der Apostelfürsten (Barockmuseum) sind die kräftigen, fast klobigen Figuren in prononziertem Helldunkel aufgelöst, das durch den Kontrast von gebrochenen Nuancen und kräftigen Volltönen die bekannte Louis XVI. Farbigkeit erhält.

Als der bedeutendste Schüler Trogers wird Kaspar Sambach bezeichnet (geb. in Breslau 1715, Schüler der Wiener Akademie seit 1740, wo er 1762 das Lehramt von Meytens erhielt; gest. in Wien 1795). Sein Biograph (Luca) berichtet, daß ihn der Ruhm Donners nach Wien gezogen habe. Die Grisaillen in Preßburg (Schloß), die Nachahmungen von Reliefs lassen den Anschluß an das Vorbild erkennen. Eine Neigung zu klassizistischer Reinheit und Sauberkeit klingt in seinen ungemein zarten, hauchartig lavierten Federzeichnungen durch, in denen deutlich Trogers exakter, miniaturartiger Altersstil wieder zum Vorschein kommt. Von seinen Fresken werden genannt: Stuhlweißenburg (Jesuitenkirche), Enzersdorf (Gartengebäude, Allegorie auf den Adel), Sloup (1752, Entwurf in der Albertina), Zinzendorf (Saal), Oberburg (Schloß Attems).

Mitarbeiter von Troger war Johann Jakob Zeiler (geb. Reutte in Tirol 1710, gest. ebenda 1783). Er hat bei seinem Vater Paul Zeiler die Anfangsgründe gelernt, dann in Rom bei Conca und in Neapel bei Solimena die höhere künstlerische Bildung empfangen. Seit etwa 1733 war er Trogers Gehilfe, avancierte dann rasch, vom Architekten Johann Michael Fischer protegiert, zum gesuchten Großmaler in den Klöstern des südöstlichen Deutschlands. Fresken in Altenburg, Stiftsbibliothek und Stiegenhaus 1742, Fürstenzell 1744—45, Ettal 1746—52, Benediktbeuren, Anastasiakapelle 1752, Bichl 1752, Ottobeuren 1763f., Suben 1768, Elbingenalz 1774—76, Iffeldorf 1775, Bach 1776, Breitenwang 1780. Zeiler ist der Routinier, wie er im Buche steht, der sichere Dekorateur, für den die Ausdrücke Schwierigkeiten und auch Probleme nicht mehr existieren. Die frühen Fresken sind Musterbeispiele der Rokokodekoration. Der Inhalt ist nebensächlich, die Gruppierung ist in ein Geriesel von unzähligen, kleinen Figuren aufgelöst, die wie Streublumen über Fläche treiben. Erst die Spätzeit schichtet eine neue Ordnung. Die scharfen Kontraste der Farbe fügen sich schlecht in die vergeistigte Feinheit und in die Helligkeit von Fischers Kirchen. Die feste Architekturmalerei am Rande gerät in Widerspruch mit der krausen Auflösung der bayerischen Stukkaturen. In den Altarblättern verdichten sich die Schatten zu schwärzlicher Undurchsichtigkeit, die die Figuren aufzehrt. (Jakob Zeilers Mitarbeiter und Vetter Franz Anton Zeiler, der dem Rokokoformalismus bis zuletzt treu geblieben ist, wurde schon bei der Übersicht über die Tiroler Maler erwähnt.)

202. Joh. Jak. Zeiller, Deckenbild in Ettal. (Ausschnitt.)

Johann Wenzel Bergl (geb. 1718 in Königshof bei Beraun, gest. in Wien 1789) war seit 1749 Schüler Trogers auf der Wiener Akademie; 1751 und 52 erhielt er Preise. Er war befreundet mit Maulbertsch, von dem er auch farbige Zusammenstellung und Einzelheiten in kirchlichen Fresken übernommen hat. (Man vergleiche die Darstellung im Tempel in Kleinmariazell mit der Skizze Maulbertschs im Barockmuseum.) Das italienische Vorbild ist jetzt ganz ausgeschaltet; nur Guglielmi könnte in Betracht kommen (Parnaß und die vier Fakultäten im Augustinersaal der Hofbibliothek 1775). Der breitflächige, plakatförmige Auftrag und die bunte, durchsichtig klare Farbe sind noch Rokoko, wie die dekorative Leichtigkeit, der sprunghafte Wechsel von Licht und Schatten, die betonte Subjektivität in der Gestaltung der Typen, die in ihrer schlanken Schmiegsamkeit wieder an die Form des Manierismus erinnern. Im Aufbau der Komposition haben seine kirchlichen Fresken eine besondere, kapriziöse Note. Der Illusionismus ist in Frühwerken auf die Spitze getrieben (Klein-Mariazell 1764, Säusenstein 1767, Dreieichen 1768). In den späteren Fresken (Universitätskirche Budapest 1776) tritt er zurück, weil die Einzelfigur mehr Bedeutung gewinnt. Die Überschneidung des Rahmens, die Verknüpfung der Joche ist immer geblieben. Wichtiger noch sind die profanen Fresken Bergls (Schloß St. Veit bei Wien 1763, Gartenpavillon in Melk 1763/4, Schloß Pielach 1766). Der Illusionismus ist in diesen Räumen von der Decke auf die Wand herabgezogen und hat alle architektonische Begrenzung aufgezehrt. Vertäfelung und textiler Wanddekor sind durch Malerei ersetzt. Der Blick schweift nach allen Seiten in das Freie in die Unendlichkeit exotischer Landschaften. In den Zweigen der Palmen und tropischen Bäume wiegen sich Papageien, bunte Vögel schwirren in dem hellen Luftraum. In diese üppige Vegetation sind Wilde hineingesetzt. Indianer, Neger und andere Geschöpfe einer lebhaften, aber etwas kleinbürgerlichen Phantasie, die gewiß nicht nach ethnographischer Richtigkeit und Echtheit trachtet. Sie spielen mit noch phantasievoller gebildeten Tieren und respektieren nicht einmal die Lambris, den letzten Rest einer architektonischen Begrenzung, lassen die Füße darüber baumeln und schütten Reben herab. Die Vorliebe für die Exotik ist Ausläufer einer breiteren Strömung, die damals durch die europäische Kunst geht. Gleichzeitig hat im Kunstgewerbe die Chinoiserie von neuem an Boden gewonnen. Die Sehnsucht der Louis XVI.-Zeit nach dem Natürlichen ist jetzt, in der Blütezeit des „englischen Gartens", auf die Exotik übergesprungen. Auch die dekorative Landschaftsmalerei in Frankreich und in Holland (E. Malleyn

203. F. A. Maulbertsch, Vesperbild. München, Privatbesitz.

um 1770) hat sich dieser Gebiete angenommen. Während ihr dort nur die Fläche eines Panneaux zugestanden wird, das in die Vertäfelung eingeschlossen bleibt, umfaßt sie hier die ganze Wand und darüber hinaus den ganzen Raum, der zur Verstärkung der Illusion sogar mit Möbeln aus naturalistischen Formen und mit Öfen aus Grottenwerk ausgestattet ist. Die beginnende Naturromantik hat den barokken Illusionismus für ihre Zwecke verwertet, ist aber durch die extreme Konsequenz auf ein spielerisches Nebengeleise geraten.

Aus dem gleichmäßigen Niveau tüchtiger Kräfte ragt mit Riesenmaß der größte Freskomaler Österreichs, Franz Anton Maulbertsch (geb. Langenargen 1724, gest. Wien 1796). Er gehört zu den wenigen Künstlern der zweiten Jahrhunderthälfte, die man mit dem Epitheton genial charakterisieren muß. Zeichen der Genialität sind schon die mühelose Originalität und die unheimliche Fruchtbarkeit. Vor den berühmten, internationalen Zeitgenossen (man nennt gewöhnlich Tiepolo, der aber viel älter ist) hat er das speziell Deutsche voraus: die geistvolle Kühnheit des malerischen Ausdrucks, die barocke Bewegtheit, aber erlebt mit den sensibleren Nerven des Louis XVI.-Menschen, die Vertiefung des Inhaltes, gesteigert bis zur Drastik der Gebärden, die gläubige Inbrunst des seelischen Erlebens, die den Stoff immer wieder in neue, von echtem Gefühl durchtränkte Form gießt, die Durchgeistigung im Dienste visionärer Steigerung, die seit den Asam der eigentliche Ausdruck des deutschen Freskos ist. Inhaltliches Thema ist schon die dramatisch zugespitzte Erzählung, nicht mehr so die Allegorie. Die Verfeinerung der Farbe ist auch Errungenschaft der neuen Zeit. Nur in Deutschland ist diese Steigerung in das Traumhafte, Unwirkliche verständlich gewesen. Neben dem zarten Naturalismus der gleichzeitigen Franzosen wirken die Fanfaren seiner leuchtenden Farben wie greller Abglanz der barocken Vergangenheit, die expressiven Formen wie pathetische Rudimente einer überwundenen Kunst.

Maulbertsch kam vom Bodensee. Er ist Sohn des Malers Anton M. von Langenargen, von dem Fresken in Schloß Tettnang (1721) erhalten sind. Seit 1741 besuchte er die Akademie in Wien, wo er 1750 den Preis erhielt. Frühreife darf man voraussetzen; trotzdem ist es nicht wahrscheinlich, daß ihm schon 1745 die Ausmalung der Piaristenkirche in Wien übertragen worden sei. Erst von 1749 an stoßen wir auf bestimmte Daten. Von da beginnt der Strom von Werken, der erst mit seinem Tode jäh versiegt. Dlabacz verzeichnet nicht weniger als 59 Orte mit Fresken von Maulbertsch. (Die Ordnung und monographische Bearbeitung wäre Ehrenpflicht deutscher Kunstgeschichte.) Die wichtigeren sind etwa die: Wien, Piaristenkirche (um 1750), Sümeg (1758—1760), Kremsier (Erzbischöfl. Palais 1758—60 Hauptwerk im Fresko), Guttenbrunn (1758), Bogoszló (1763), Schwechat (1765), Pöltenberg (1768), Stift Königsberg (1769), Korneuburg (1772), Raab (1772—81), Innsbruck, Hofburg (1775—76), Mühlfraun (1775—77), Dresden, Hofkirche (Wirken des hl. Benno, 1776), Papá, Dom (1781—83), Steinamanger, Bischöfl. Residenz (1783), Strahow, Bibliothek (1794), Steinamanger, Dom (1795—96). Dazu kommen die zeitlich noch nicht fixierten Fresken (darunter Wien, Hofkanzlei; Mistelbach, Schloßbibliothek; Erlau; Brünn), ein halbes Hundert Altarblätter (einige der besten im Barockmuseum) und die vielen Skizzen

und Entwürfe (die besten im Barockmuseum, andere in den Museen von Innsbruck, Linz, Graz, Brünn, Budapest, Berlin, Meran, in Klöstern, wie Lambach, Wilhering, Cirz bei Raab, Martinsberg und in Privatbesitz). 1796 ist Maulbertsch in Wien gestorben, während der Arbeit für die Fresken in Steinamanger, die seine Schüler Winterhalter und Spreng vollendeten. Ob es ihm zum Bewußtsein gekommen ist, daß seine Kunst damals, in dieser klassizistischen Architektur, schon eine Anomalie war. Man bedenke, daß ein Jahr vorher Carstens seine Kartons ausgestellt hatte.

Über einen Punkt schweigen die alten Quellen. Wo hat Maulbertsch gelernt? Die Basis bildet natürlich die süddeutsche Malerei des Rokoko, die um die Mitte des Jahrhunderts schon den Höhepunkt der Entwicklung überschritten hatte. Nach den Lernjahren bei seinem Vater kam er nach Wien; Troger stand damals schon längst auf dem Gipfel seines Ruhmes. Ist er nach den Wiener Akademie-Jahren im Ausland gewesen? Ein kurzer Aufenthalt in Italien ist möglich. Die Berührung mit den Meistern der venezianischen Großmalerei, mit Piazzetta vor allem, dann mit Pittoni, Ricci ist zu sehen (wenn auch die meisten Züge, die Benesch in seinem wertvollen Aufsatz über die Quellen M.s. als Anlehnung auffaßt, nur als Berührung im Zeitstil ausgelegt werden dürfen). Maulbertsch ist von Anfang an viel zu selbständig. Es erscheint an sich undenkbar, daß ein Künstler von Rang nacheinander alle bedeutenden Maler des Spätbarock in Italien zum Vorbild gewählt habe. Viel mehr als die Italiener hat ihm schon frühzeitig das nordische Vorbild der späteren, deutschen Rokokomalerei gegeben: Rembrandt. Die Anregung (nicht mehr als das) durch Rembrandts Stiche und Gemälde (wie die Blendung Simsons, die damals in der Galerie Schönborn in Wien war) ist auch bei Maulbertsch der äußere Ausdruck für Wachstum und Reife der Persönlichkeit, die nach neuen Mitteln der Vergeistigung sucht. Einige Beispiele aus verschiedener Zeit mögen die inhaltliche Vertiefung und den Fortschritt in der poetischen, dramatischen Gestaltung des Inhaltes illustrieren.

204. F. A. Maulbertsch, St. Walburg. Museum, Ulm.

Ein (bisher unbekanntes) Bild der Frühzeit (sign. F. A. Maulbertsch 1749, jetzt Ulm, Museum [Abb. 204], mit dem die etwas spätere hl. Walburga in Eichstätt [St. Walburg] und die hl. Familie im Barockmuseum zu vergleichen sind) hat noch die altertümliche Komposition mit geschlossenen, in Dreiecksform aufgebauten Gruppen, wo aber die farbigen Kontraste, das unruhige Hin und Her der Farbflecken, die Strenge illusorisch machen. Auch die Einzelformen sind noch relativ fest. (Im Wiener Bild der hl. Familie ist der Umriß schon mehr zerfasert, die Gruppe ist in Lichtflecken aufgelöst.) Das Gebärdenspiel operiert mit viel Drastik. Helldunkel und Zeichnung sind handwerklich, fast darf man sagen dilettantisch. Der Ausdruck erscheint noch mehr gerechtfertigt, wenn man frühe Zeichnungen daneben hält, deren flimmeriger Strich so unbeholfen erscheint, der aber vom Ausdruckswillen um jeden Preis gelenkt ist. Auch darin bietet Feuchtmayr Ähnliches. Der allgemeine Eindruck eines solchen Frühwerkes erinnert eher an Gemälde des Eichstätter Malers Chrysostomus Wink oder an Göz als an Troger.

Neben einem Bild der sechziger Jahre, dem hl. Narzissus im Barockmuseum (Abb. 206), erscheint es wie ein tastender Versuch. Der Heilige schwebt in steiler Diagonale empor, die durch die Parallelen unterstrichen wird, das Pedum und das blutige Schwert. Das Bild ist ein Altarblatt; aber alles andere als ein frommes Andachtsbild. Künstlerisches Thema sind die bizarren Lichteffekte. Ein grelles, zentrales Licht dampft gespenstisch auf der seidig schimmernden Alba des Heiligen, trifft den Körper des strampelnden Putto, die weiche Schulter, die Schwingen des großen Engels, flackert am ausgestreckten Finger des Heiligen und an den wellig flatternden Blättern des Buches, und streift einen Zipfel des Bartes. Das Gesicht geht im konstrastvollen Schatten unter.

205. Maulbertsch, Martyrium des hl. Judas Thaddäus. Wien, Barockmuseum.

206. Maulbertsch, Der hl. Narzissus. Wien, Barockmuseum.

Gerade das Nebensächliche ist in das Licht gehoben. Das inhaltlich Wichtige verschwimmt im Dunkel. Es kostet dem Auge Mühe, sich in den Inhalt hineinzufinden.

Kirchlich ist auch diese Malerei nicht, so wenig wie die gleichzeitige süddeutsche Plastik der Bodenseegegend; aber religiös in einem tieferen Sinne, erlebt, empfunden. Gesucht wird der Ausdruck des Seltsamen, ja Wunderbaren, Gespensterhaften. Er wird erreicht durch das Helldunkel. Für die älteren Rokokomaler ist das Dunkel nur ein Farbwert, eine kontrastvolle Folie. Für Maulbertsch ist es viel mehr. Es hat inhaltliche Bedeutung, es ist der Raum voller Geheimnisse; es steht im Dienste des Visionären. Dieses Helldunkel ist eine Paraphrase von Rembrandts Vorbild, wo auch das Dunkel die Unendlichkeit ausdrückt. Während andere deutsche Maler (man denke an den älteren Zick) die holländische Malerei als Quelle malerischer Reize, kapriziöser Lichtkontraste ausbeuten, die Lichtphantastik mehr als Mittel rokokohafter Irrationalität und artistischer Spielerei benützen, — von diesen kapriziösen Effekten ist noch viel im hl. Narzissus vorhanden — ist für den reifen Maulbertsch das Helldunkel ein Mittel des Ausdrucks, der vertieften Empfindung und der Verinnerlichung. Bei der etwas späteren Marter des hl. Judas Thaddäus (Barockmuseum, Abb. 205) ist das Licht der wichtigste Akteur. Es trifft voll das fahlweiße Gewand des Heiligen, der vom Schlag des Henkers getroffen, die Arme ausstreckend, blutend niedersinkt, es streift das Gesicht des Apostels, der mit brechendem Auge nach oben blickt, und

Franz Anton Maulbertsch, Sieg des hl. Jakobus über die Sarazenen.
Skizze für Schwechat. Wien, Barockmuseum.

hebt den muskulösen Körper des Henkers hervor, der den Morgenstern schwingt. Aus der nächtlich dunkeln, grünlichen Tiefe des Raumes tauchen wie Nebelschwaden Gestalten auf, orientalische Reiter, Knechte, Putten, und oben schwebt ein leuchtendes Herz, das Symbol der Liebe zu Gott. Die erschütternde Betonung des Grausamen, in der grauenhaft fließenden Wunde, dem gläsernen Auge, der schmalen Blutrinne auf dem weißen Mantel, dieser krasse Realismus verbindet sich mit mystischen, übernatürlichen Werten in der Sichtbarmachung des leuchtenden Herzens. Geheimnisvolle Tiefe und dramatische Bewegtheit lassen Stimmungen auftauchen, die das Spätbarock gekannt hatte. Noch wichtiger als der Zusammenklang der formalen Faktoren ist eben das, was jenseits der realen Erscheinung liegt, ist der magische Stimmungswert der Farbe. Sie hat geheimnisvollen Eigenwert, sie führt ein Eigenleben, wird transparent und selbstleuchtend. Das Sinnliche wird durch die Farbe sublimiert und in geistige Erregung übersetzt.

207. Maulbertsch, Martyrium des hl. Andreas. Wien, Barockmuseum.

Maulbertschs Stärke ist seine malerische Begabung. Er denkt in Farben. Auf seine Zeichnungen schreibt er immer wieder Notizen über Farben, weil die farbige Konzeption von Anfang an vor seinem geistigen Auge fertig dasteht. Nicht einer der gleichzeitigen Maler kennt die unerhörte Leuchtkraft, die schwebende Leichtigkeit, das edelsteinartige Funkeln, das feurige Lodern, den zarten, irisierenden Duft. Diese Kraft der Farbe ist erst allmählich aus monotonen Anfängen erwachsen, sie erreicht den Höhepunkt in den sechziger Jahren (Kremsier, Schwechat), sie verblaßt in der Louis XVI.-Zeit und geht mit Beginn des Klassizismus in permutterfarbenes Flimmern über. Die Farbe steht von Anfang an im Dienst des Ausdrucks, sie hat seelische Bedeutung, sie ist ein Mittel der Vertiefung der Vergeistigung, sie entwirklicht und verklärt, sie steigert und betont. Der Vortrag wird immer freier, er birgt an sich schon magische Wirkung, er entrückt. Es ist selbstverständlich, daß nur im Tafelbild, wo jeder Pinselstrich zur Geltung kommt, diese subjektive Steigerung zur Wirkung gelangen kann. Die Skizzen sind wichtiger als die ausgeführten und in der Ausführung verallgemeinerten Fresken.

Vom Tafelbild aus müssen die Fresken verstanden werden. Die Wiedergabe der Wirklichkeit ist noch weniger Absicht als bei den anderen Malern des kirchlichen Fresko. Der Illusionismus ist auch bei Maulbertsch schon barockes Rudiment. Für den Stil des Freskos selbst hat er nichts Neues gebracht. Die Verschmelzung mit der Architektur hat er sogar aufgegeben. Die Wolkengloriolen hat er wieder mehr und mehr durch freie, architektonische Aufbauten ersetzt. Maulbertsch benennt in der Korrespondenz über Steinamanger die Verwendung architektonischer

208. Maulbertsch, Deckenbild in Kremsier. (Ausschnitt.)

Motive „die um den blafond archidetektisch kommende Verzierung" als „römischer Gout". (Der Ausdruck ist malerischer Terminus technicus des späten 18. Jahrhunderts; und darf ja nicht als Wendung zum römischen Klassizismus ausgelegt werden.) Maulbertsch wuchert mit dem ererbten Pfand, aber er bringt trotzdem eine Steigerung, weil er das Dekorative zur Ausdrucksform macht.

Wir können von den vielen Fresken nur ein Beispiel zitieren. Seine stärkste Leistung der frühen Zeit ist das Fresko des Lehensaales in Kremsier. Eine Grisaille-Zone mit architektonischen Motiven, worunter auch freie Übersetzungen von Michelangelos Sklaven, dient als Überleitung, Vermittlung von Wand und Gewölbe. Auch Maulbertsch ist von dieser österreichischen Typik nicht abgewichen. Darüber steigt eine Kuppel empor, wie ähnlich auf Asams Bild in Brevnow, zentral disponiert, mit einer großen, mittleren Öffnung, die die Apotheose des Fürstbischofs, des Grafen Eckh enthält. Engel tragen, wie auf Tiepolos Stiegenhausfresko in Würzburg, ein Medaillon mit dem Porträt. Die Figuren überschneiden den Rand der Öffnung, sie verbinden den Beschauer mit der lichten Unendlichkeit, wo Figuren von Genien im Lichte sich auflösen. Der Fuß der Kuppel ist verdeckt. An den vier Ecken bauen sich vier Szenen auf in freier Dreiecksform: Bischof Stanislaus Pawlowsky kommt zu Rudolf II. um sich für die Verleihung der Fürstenwürde zu bedanken; König Premisl gibt dem Bischof Bruno Lehensgüter; Ferdinand II. schenkt ein Gut an das Domkapitel; Verhaftung der Olmützer Domherren. Historische Szenen, verbrämt mit allegorischen Figuren und durch die prunkvolle Aufmachung, durch Draperien und Beiwerk ins Poetische gesteigert und auf dekorative Wirkung gestellt. Mit der stürmischen Bewegtheit korrespondiert die dekorative, verklärende Pracht der Farbe, die durch den zarten Duft gebrochener Töne, von durchsichtigem Meergrün und leichtem Blau, in die Skala der Louis XVI.-Zeit übergeführt ist. In den späten Fresken, die wir hier im Einzelnen nicht beschreiben können, ermattet diese laute Aktivität, die farbigen Kontraste gehen über in das leichte Schwingen heller Porzellantöne. Die Komposition nähert sich dem Tafelbild. Die starken Verkürzungen der gemalten Architekturen verlieren sich. Wie Maulbertsch selbst in seinen Briefen sagt, will er „stille Ordnung" und „wirksamere Bedeutung der Historien". Er stellt sich damit auf den Boden der neuen Zeit, er nähert sich im Ausdruck dem Klassizismus, gegen den er in der malerischen Form bis zuletzt protestiert.

Von den Schülern Maulbertschs (genannt werden Felix Leichert, Franz Anton Schebesta, J. Spreng, Brugger) heben wir Johann Josef Winterhalter hervor (Föhrenbach 1743, gest. Znaim 1807). Er stammt aus der gleichen Familie wie der Bildhauer W. Er hat in Brünn bei Stern, dann in Wien wahrscheinlich bei Troger gelernt und ist dann Maulbertschs bevorzugter Schüler geworden. Frühe Werke in Raigern (1770), in Obrowitz (Garnisonsspital). Spätere Fresken in Dukowan (1790). In Steinamanger hat er Maulbertschs Fresken vollendet. Ein Teil der Deckenbilder ist selbständige Leistung nach Skizzen des Meisters. Auffallend ist, daß der jüngere Künstler zuerst die barocke Note noch verstärkt. Auf dem Entwurf Maulbertschs zur Darstellung Mariä im Tempel (1794, Steinamanger, bischöfl. Residenz) ist die Komposition in leichter Unteransicht gegeben, die Säulen des Gewölbes

209. J. Winterhalter, Deckenbild in Geras.
Phot. Staatl. Lichtbildstelle, Wien.

stehen senkrecht; auf dem Fresko hat Winterhalter die Architektur kraß verkürzt, daß sie über den Beschauer hereinzubrechen droht, die Figuren sind vermehrt, in zappeliger Unruhe gehäuft. Auch die Verkündigung ist erst in der Ausführung in die Diagonalansicht gerückt. Nur das letzte Gericht nähert sich etwas der Stufe des frühen Klassizismus, die in Tirol J. Schöpf vertritt. Wenige Jahre später ist das Deckenbild der Bibliothek in Geras (1805) entstanden. Das Mittelbild (Predigt des hl. Paulus und darüber Triumph der Religion, Abb. 209) wahrt noch die barocke, illusionistische Form. Um die Flachkuppel ist auf drei Seiten ein steinfarbener Fries mit Figuren geschlungen, Repräsentanten der Geschichte von Adam bis Alexander d. Gr., die unverkürzt nebeneinander stehen, aber auf der (vierten) Hauptansichtsseite unmerklich in naturfarben gemalten, verkürzten Illusionismus übergehen. Perspektivische, dekorative Einheit ist gar nicht beabsichtigt; nur gedankliche Verknüpfung besteht. In der Willkür der Anwendung verschiedener Realitätsgrade zeigt sich die Unsicherheit des dekorativen Gefühls. Man merkt, daß sich die ganze Gattung überlebt hat, und daß das illusionistische Deckenfresko bald als unnützer Ballast über Bord geworfen werden wird.

Mitarbeiter Maulbertschs war manchmal auch Vinzenz Fischer (Schmidham in Bayern 1729—Wien 1810). Nach seiner Wiener Akademiezeit war Fischer 1753—55 in Italien, Trient, Venedig, Rom gewesen. 1760 wurde er Mitglied der Akademie und dann Lehrer im Architekturzeichnen. Als Architekturmaler wurde er auch von Gran in Tyrnau, Klosterbruck, herangezogen. Er hat auch selbständige Fresken gemalt. Das reizvollste im Dianatempel in Laxenburg (1763, Abb. 210; Skizze im Barockmuseum). Agamemnon erlegt in Aulis die der Diana geweihte Hirschkuh. Die Wende zur Historie zeigt sich auch hier in der Betonung der Landschaft und im Realismus der Nebenszenen. Diese Randszenen sind zusammengestückt, wie auf Deckenbildern des Christian Wink, des alten Zick. Ähnlich im Aufbau ist das Fresko im Refektorium der Barnabiten in Wien (1770), des hl. Paulus in der Verklärung, am Rande die Wirkung des Evangeliums auf die Erdteile.

Im Werke des Martin Johann Schmidt (Grafenwörth 1718—Stein 1801), der unter dem Namen „Kremser Schmidt" bekannt geworden ist, verebben auch in Österreich Pathos und Bewegung des Spätbarock zu weicher Gefühlsseligkeit.

Man könnte Schmidts kunstgeschichtliche Stellung fast statistisch festlegen im zahlenmäßigen Verhältnis

von Fresko und Tafelbild. Die Fresken sind im Vergleich zu der riesigen Menge von Altarblättern verschwindend wenige; sie spielen auch als künstlerische Leistungen keine Rolle. Ein Frühwerk, wie Christus im Hause des Simon, im Refektorium des Klosters Dürnstein (1755) hat verkürzte Architektur mit Zentralperspektive. Vorbild für die perspektivische Konstruktion war die Hochzeit von Kana, das Deckenfresko der Byß im Altmannsaal des nahe gelegenen Stiftes Göttweig. Diesen betonten Illusionismus hat Schmidt rasch verlassen. Einige kleinere Werke in Kirchberg am Walde (1752), Und (Kapuzinerkirche), Stift Herzogenburg (Sommerchor 1756) Göttweig, Krypta (1765), Hausleiten (Pfarrkirche 1785). Das letzte Fresko in Krems, Stadtpfarrkirche (1787) ist sein Hauptwerk. Kleinere Gemälde in den Jochen St. Cäcilia, die Hoffnung, die Liebe, ein großes Hauptbild, eine Allegorie des Glaubens vor dem Chor (der Entwurf in Heidelberg). Man kann sagen, daß hier mit dem Illusionismus gebrochen ist. Die Verkürzung geht nicht in die Tiefe, nach oben, sondern nach rückwärts, wie bei einem Tafelbild. Der Rahmen ist als solcher betont, und es ist nur ein Residuum des alten Stiles, daß er an einer Ecke durchbrochen ist. Auch die farbige Erscheinung ist die eines Altarblattes. Die Dunkelheiten sind oben und an der unteren Ecke, sie rahmen die große Helligkeit in der Mitte. Die Zahl der Figuren ist reduziert. Das und die einfachen, übersichtlichen Bewegungen sind die Zeichen der Beruhigung, auf die wir immer wieder hingewiesen haben.

210. V. Fischer, Deckenbild im Dianatempel in Laxenburg.
Phot. Staatl. Lichtbildstelle, Wien.

Schmidt ist der Sohn des bürgerlichen Bildhauers Johann Schmidt. Sein Geburtsjahr fällt noch in den Spätbarock. Er ist älter als Maulbertsch. Wahrscheinlich hat er auf der Wiener Akademie hospitiert, und möglich ist, daß er um 1746 in Venedig bei Diziani war. Aber unbedingt notwendig ist die Annahme einer Italienfahrt nicht. Es finden sich Anklänge an die italienische Malerei. Gewiß. Der Eklektizismus geringen Grades (auch ein Zeichen des Suchens nach Neuem) ist ein Beweis, daß Schmidt nicht ungestraft in der Louis XVI.-Zeit lebte. Aber die Entlehnungen sind schon frühzeitig in den Formalismus eines ausgebildeten, persönlichen Stiles aufgenommen, dessen Charakteristika eben die Eigenschaften der österreichischen Spätrokokomalerei sind. Der Aufbau mit bewegten Figuren, im freien, durchgehenden, großen Zug, die dekorative Verallgemeinerung, der Manierismus in der Proportionierung der Figuren sind sogar Kennzeichen dieser Phase der europäischen Rokokomalerei. Die tiefere Eigenart liegt in der neuen, inhaltlichen Note. Es muß betont werden, daß sich Schmidt gleich von Anfang an auf die deutsche Richtung des Spätrokoko einstellte, die im Anschluß an die nordische Kunst, in der Nachfolge Rembrandts, zur Natürlichkeit und zur inhaltlichen Vertiefung gelangen wollte. Wir können an seinen Handzeichnungen genau sagen, wann das Gestirn Rembrandts aufleuchtete. Er ist am Beginn seiner selbständigen künstlerischen Tätigkeit. Schon 1749 ist die Radierung des Orientalen mit Hund entstanden. Es folgen Halbfiguren im Geschmacke Rembrandts und Callots, der auch ein Vorbild der „Natürlichkeit" ist, weiter Kompositionen mit kanalisiertem Licht, von Rembrandts Gemälden angeregt. Die Blendung Simsons in der Schönborner Galerie in Wien hat auch Schmidt benützt (wie Maulbertsch) und auf einer Zeichnung in Lambach (um 1760), mit Jael und Sisara, verwertet. Ein zweitesmal häufen sich die holländischen Motive um 1780. Es sind dies die Jahre, wo der strenge Klassizismus begann, wo die Sturm- und Drangzeit anfing.

Auch für Schmidt war die holländische Malerei der Führer zur Natürlichkeit, zur Intimität, zur Vertiefung des Inhalts. Auch er hat am Vorbild gelernt, wie er die dekorative Leerheit des Rokoko vermeiden, wie er der Einzelfigur individuelle Selbständigkeit geben könne, daß sie den Beschauer zum Mitgefühl, zum Miterleben zwingt. Schmidt ist (auch das ist bei einem

Ausläufer des österreichischen Barock eigentlich eine Selbstverständlichkeit) auf einer mittleren Linie stehen geblieben. Sein Bestes hat er im Altarblatt gegeben, das durch die Größe, durch den Rahmen immer auf den Gesamtraum Rücksicht nimmt, das feierliche, repräsentative und dekorative Wirkung verlangt, das nur in der farbigen Stimmung, in der Durcharbeitung der Einzelfigur, größere Intimität verträgt als das entfernte Fresko. Wie Maulbertsch bemüht er sich, die religiösen Stoffe neu zu gestalten. Die Gefühlserlebnisse, die er mitteilen will, sind von ganz anderer Art. Nicht das dramatisch Packende, Phantastische, das Aufregende will er geben, sondern — er bleibt auch darin in den Bahnen der bürgerlichen Reaktion —, das Gemütvolle, Trauliche, Innige, gesteigert bis zur märchenhaften Verklärung. Er appelliert an die schlichte Andacht und deshalb dämpft er den festlichen Prunk, die Aufmachung. Er läßt die Hauptfiguren in das Licht treten und deckt die Umgebung mit warmer stimmungsvoller Dämmerung, die aber keine Geheimnisse in sich birgt. Frühwerke wie die Taufe Christi in Melk (1755), die Himmelfahrt Mariä der Piaristenkirche in Krems (1756), das Abendmahl des Barockmuseums in Wien (und die dazu gehörigen großen Bilder in St. Paul in Kärnten, Jakob am Brunnen, Eleazar und Rebekka, Elias und der Engel, Christus in Emaus, Abraham und die Fremden, Daniel in der Löwengrube) haben die unruhig bewegte Lichtführung und den dekorativen Zug der führenden Linie, die schwere Fülle der Gestalten, die mehr pathetischen Gesten. In den sechziger Jahren nähert sich das Kolorit etwas der gebrochenen, feinen Skala des Louis XVI., die goldenen und zartgrauen Töne geben die Wärme. Wo er im kleinen Format seine religiösen Legenden erzählt, gibt er sein Bestes. Die Vermählung Mariä in Göttweig (1769) ist ein „schimmerndes Lichtmärchen“, das man gläubig aufnimmt, weil der innige Ton seelischen Erlebens durchgehalten ist. Die zarte Gestalt der Maria ist rührend, die Engel vorne auf den

211. M. J. Schmidt, Vermählung Mariä. Göttweig.
Nach Österr. Kunsttopographie.

Stufen von innig niedlicher Feinheit, die man sonst nirgends mehr sieht, und selbst die Technik, die mühelose, kecke Sicherheit des Striches steigert die Wirkung. Sie weckt den Eindruck des Selbstverständlichen. Als ob das warme, religiöse Gefühl sich unmittelbar in Farben und Töne umgesetzt hätte.

Die großen Altarblätter sind anspruchsvoller. Beim Martyrium des hl. Sebastian in Melk (1772; eine schöne Skizze in Graz) wendet sich der kunstvolle, an manieristische Bronzen erinnernde Kontrapost der Glieder und die überlegte Führung des Lichtes, das in diagonaler Straße den Raum durchstößt und durch die Repoussoir-Figuren der knienden Soldaten verdeckt ist, an das Verständnis des Kenners. Die Gestalt des Heiligen kommt in diesen Jahren merkwürdig oft vor. In neuer, besonders ausdrucksvoller, kleiner Variation im Museum in Krems. Man möchte glauben, daß in diesen Jahren des steigenden Ruhmes der Ehrgeiz betonten Künstlertums den Meister ergriffen habe. Es war ein selbstverständliches Entgegenkommen an die klassizistische Atmosphäre der Wiener Akademie, daß er in seinem Aufnahmestück (1767) antikische Genrestücke wählte, die Schmiede des Vulkan und den Schiedsspruch des Königs Midas (Barockmuseum). Thema sind Aktfigur und Helldunkel. Der Inhalt ist recht leer, das Gefühl geht auf akademischen Stelzen. Vom Klassizismus sind auch diese Figuren weit entfernt, ein Beurteiler der Zeit hätte gewiß den Ausdruck „charakteristisch" gewählt. Auch diese Figur des Apoll hat noch etwas von manieristischer Feinheit; wohin aber die Liebe des Malers drängt, sieht man am Naturalismus des runzelig, sorgfältig durchgeführten Körpers des Marsyas.

Näher an den Klassizismus ist Schmidt auch später nicht gekommen. Das einzige Zugeständnis an den Zeitstil, der nach Fügers Rückkehr von Rom die Wiener Akademie beherrschte, liegt im literarischen Thema. Stoffe aus dem Altertum, aus der griechischen Geschichte, aus Ovid kommen in den achtziger Jahren häufiger vor, sogar Venus und Nymphenfolgen hat Schmidt damals gemalt. Man findet Züge akademischer Weisheit in den Kompositionen der Spätzeit im Aufbau der Gruppen; bei der Opferung der Tochter Jephthas (Barockmuseum), sind die Hauptfiguren der Mitte im Dreieck zusammengehalten. Man kann eine indirekte Annäherung an den Klassizismus auch in der Beschränkung auf wenige Figuren finden (wenn man diese Einfachheit nicht als Zeichen der Reife ansehen will), oder im Eklektizismus, in der Entlehnung von Motiven aus Rubens und anderen. Alle diese Anzeichen sind aber letzten Endes nur Annäherungswerte. Schmidt ist nie zum Klassizismus übergegangen. Selbst der malerische Louis XVI.-Klassizismus eines Füger war ihm fremd. Von Linearismus, von Plastizität, von Typisierung haben auch seine letzten Werke nichts (Altarblätter in Göttweig, Maria Taferl, Eggendorf, Gresten 1799—1801 u. a. O.). Sie entfernen sich noch weiter vom Klassizismus, als die Werke Maulbertschs, der in der Aufhellung der Palette zur kalten Porzellanfarbe und in der Vereinfachung mehr von der neuen Form angenommen hat. Wenn man sieht, daß gerade in den Übergangsjahren um 1780 eine neue Welle Rembrandtschen Einflusses anhebt, daß die malerische Auflösung in den späteren Gemälden, sogar in den Skizzen (Lambach) immer stärker wird, daß die plastische Form sich ganz in flackernde Nebulosität verflüchten will, daß immer mehr der irrationale Zauber des Lichtes die Wirkung bedingt, so muß man Absicht voraussetzen. Auch der alte Schmidt hat gegen die Strenge und Härte des Zeitstiles protestiert, wie Edlinger und die Maler, die in der Barocktradition groß geworden waren.

Seine „Schule" hat diese malerische Barocktradition weit in das 19. Jahrhundert getragen. Seit den sechziger Jahren ist mit einer regen Mitarbeit der Gesellen Schmidts zu rechnen, von denen hier nur die spätesten, Leopold Mitterhofer und Anton Mair zu nennen sind. Mair hat den Versuch gemacht, mit dem Klassizismus der Art Fügers zu vermitteln. Das kirchliche Fresko im barocken Gewande ist auch in Österreich erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts ausgestorben.

Das stärkste Talent unter den Tirolern der Spätzeit ist Martin Knoller (geb. Steinach 1725, gest. Mailand 1804). Er kommt aus der Schule Trogers. Sein Frühwerk in Amras (1754) ist ein unbeholfenes Schulwerk, eine Gloriole mit sparsam verteilten Figuren auf schweren Wolken, die dunkel über den Rahmen fallen. 1755 kam Knoller nach Rom, er trat in Beziehung zu Mengs und Winckelmann, als eben erst die Weltanschauung

212. M. Knoller, Chorfresko in Ettal.

des Klassizismus sich festigte. Die nächsten Werke, die Deckengemälde im Palazzo Vigoni Firmian und im Palazzo Litta in Mailand sind blasse Allegorien nach altem Schema, dekorative Louis XVI.-Malereien. 1760—65 war Knoller wieder in Rom. Damals hatte Mengs schon den Parnaß gemalt. Erst jetzt schloß sich der junge Maler bestimmt der neuen Richtung an. Noch mehr. Er ging über Mengs zurück auf Correggio und die anderen Vorbilder des frühen Klassizismus, ohne jedoch die Fäden der österreichischen Tradition abzuschneiden. Das Fresko in Volders (1766) zeigt seinen persönlichen Stil in der endgültigen Prägung. Die Kompositionen, die Wolkengloriole mit der Verherrlichung des hl. Karl Borromäus, ist barockes Schema. Die Gehäuftheit der Figuren, die perspektivische Verkürzung, der betonte Tiefenraum, das Verschwimmen im Licht, Lichtströme, Luftperspektive und atmosphärische Stimmung sind alles Kennzeichen des spätbarocken Deckenbildes, das den Raum erweitert und Verbindung mit dem Unendlichen sucht. Von der neuen Anschauung zeugen die gereinigte Klarheit der Komposition, die plastische Modellierung, die Beschwichtigung des Formenrausches, die größere Reinheit der Zeichnung und die Auswahl der Typen mit Rücksicht auf die Vorbilder des neuen Stiles, auf Antike und Renaissance. Noch mehr gereinigt, abgeklärt ist die ähnliche Gloriole in Ettal (1769). In Beresheim (1770—75), dem monumentalen Vermächtnis Balthasar Neumanns, merkt man unter dem Einfluß der grandiosen spätbarocken Architektur deutlich ein Rückgreifen auf Vorbilder der vorletzten Generation. Pozzos Erfindungen tauchen auf, perspektivischen Architekturen, die die Decke durchbrechen, aber vereinfacht, ohne perspektivische Wucht, mit dünnen Gruppen bevölkert. Sie sind zentral komponiert, isolieren jedes Raumkompartiment, obwohl Überschneidungen des Rahmens geblieben sind. Die Arbeiten in Gries (1771 ff.), im Münchener Bürgersaal (1774, jetzt zerstört) und in den Mailänder Palästen (Firmian, Grezzi, Palazzo reale, Belgioioso), im Palais Thurn und Taxis (Innsbruck) bringen die antikisch kostümierte Allegorie und damit die Vereinfachung der Komposition, die sich immer mehr dem Relief nähert, die Erstarrung der Bewegung, die plastische Härte, die kalten Farben, die Häufung antikischer Details als Beweis antikischen Wissens.

Joseph Schöpf (1745—1822), der letzte Großmaler von Bedeutung in Tirol, der Schüler und Mitarbeiter Knollers, hat als reifer Meister auch in Rom der Weisheit letzten Schluß zu erfahren gesucht und er hat in

fleißigem Studieren nach den großen Vorbildern der Renaissance seine persönliche Eigenart abgeschliffen. Der Erfolg von Davids Frühwerken hat seinen persönlichen Stil noch mehr verallgemeinert. Nach der Rückkehr in das ewig barocke deutsche Milieu kommt auch bei ihm die Tradition malerischen Könnens wieder zum Recht; nur die Veredelung, Korrektheit, die Reinigung und Vereinfachung sind geblieben. Die Typisierung, die stille Zärtlichkeit, die liebenswürdige Anmut schimmern aus seinen kirchlichen Fresken wie milde Reflexe einer abgestorbenen Kunst, als längst schon im neuen Jahrhundert der neue deutsche Idealismus und die Romantik um das geistige Übergewicht kämpften. Die besten Fresken sind: Asbach (1784), Ahrn (1786), Bruneck (1789), Brixen im Tale (1795), Stams (1800), St. Johann (1803), Innsbruck, Sevitenkirche (1818).

In Tirol hat sich das barocke Schema des illusionistischen Deckenbildes am längsten gehalten. Das letzte Glied der jahrhundertlangen Tradition, Johann Arnold (1788—1879) hat bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts seine nazarenerhaft modernisierten, in Diagonalansicht gegebenen Fresken gemalt.

Süddeutschland. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat München keinen führenden Großmaler gehabt. Der am meisten beschäftigte Christian Wink (1738—97) ist ein liebenswürdiges Talent. Er hat vergebliche Anstrengungen gemacht, sich aus provinzieller Solidität zur höfischen Feinheit durchzukämpfen. Die Entwürfe zu Bildteppichen (München, Residenz) und das mythologische Deckenbild in Schleißheim nähern sich dem dekorativen Schema nach dem Vorbild Bouchers, aber sie sind gerade, steif und trocken. Viel besser lagen ihm Themen, wo sich der angeborene Hang zum Realismus entfalten konnte. Bald hat sich Wink der wachsenden Vorliebe für holländische Malerei hingegeben. Es gibt von ihm Porträts, — Beispiel das Bildnis von Desmarées im Nationalmuseum München — die geradezu als Imitationen holländischer Kleinmalerei gelten können; sogar der Steinrahmen aus Bildern von Dou und Ostade ist verwendet. In Tafelbildern hat er die farbigen Effekte des kanalisierten Lichtes gepflegt. Die Neigung zur Sachlichkeit und Genauigkeit hat auch den Charakter des Fresko geändert; sie hat das Visionäre zurückgedrängt und das religiöse Thema mit bürgerlicher Simplizität vermischt. Die Deckenbilder in bayerischen Dorfkirchen (Starnberg 1766, Raisting 1766, Inning 1767, Loh 1768, St. Leonhard bei Dietramszell, Eching 1770, Eßling 1773, Kempfenhausen 1774, Bettsbrunn 1777, Schwindkirchen 1783 u. a.) werden allmählich volkstümliche, religiöse Historien, mit wenigen allegorischen Gedanken nach barockem Vorbild, mit derben Genregruppen, mit Bauerntracht und landschaftlichen Motiven. Sie sind schließlich an die Decke übertragene Tafelbilder. Der farbige Charakter, die einheitliche bräunliche Abtönung ist von der Tonigkeit des Tafelbildes bestimmt. Der Aufbau, die futuristische Aneinanderreihung von Szenen, ist jetzt volkstümliches Schema nach Vorbild Asams. Die Verbindung von realistischem Genre mit dem himmlischen Apparat löst jede Steigerung und die illusionistische Verkürzung ist als Kompromiß geblieben.

In Augsburg war Josef Huber (1737—1815) Nachfolger Günthers im Direktorium der Augsburger Stadtakademie. Er war Schüler von Bergmüller und Göz. Auch er schleppte Reste der barocken Tradition in die Zeit des Klassizismus mit. Die besten Fresken sind etwa die: Kobel (1759), Denklingen (1767), Osterbuch (1770), Augsburg, Friedhofkapelle (1772), Wiesensteig (1775), Augsburg (Stadtakademie 1783), Ochsenhausen, Bibliothek (1785), Kapitelsaal, Armarium, Kirche (1787), Schwabbruck (1796), Oberhausen (1797), Baindlkirch (1810). — Sein Namensvetter Konrad Huber (Altdorf 1752 — Weißenhorn 1830), der Nachfolger des Franz Martin Kuen, ist eine stilgeschichtliche Parallele. Den Illusionismus hat auch er bis in das 19. Jahrhundert hinein beibehalten. Die Angleichung an den Klassizismus liegt in der Vereinfachung der Komposition, in der Sattheit und Klarheit der Farben. Die Leere des Himmels, dem die Geschöpfe einer transzendenten Welt genommen sind, ist ein indirektes Zeugnis dafür, daß man auch im Fresko die Absicht hat, zur Natürlichkeit zurückzukehren. Die Zahl seiner Fresken ist sehr groß. Wieder können nur die besten angeführt werden: Schießen (1779), Roggenburg (Bibliothek 1780), Obermedlingen (1784), Würzburg (St. Stefan 1789), Amorbach (Bibliothek 1790), Weißenstein (1815).

Die Epigonen der Kemptener Malerfamilie Hermann hatten den südlichen Teil Schwabens in Erbpacht. Franz Joseph H. (1738) hat die wertvollen Fresken in Wiggensbach (1771—77) in Reicholzried (1789) und in einigen Gemächern der Kemptener Residenz geschaffen. Der begabtere Sohn des Franz Georg, Franz Ludwig Hermann (Wangen 1710—Konstanz 1791) wurde der Konstanzer Hofmaler (Fresken in Seitingen 1759, in St. Peter 1754, Überlingen, Franziskanerkirche 1753, St. Ulrich im Breisgau 1767, Stephanskirche in Konstanz 1770, Sölden 1781). In Pfronten im Allgäu war Josef Keller (1740—1823) ansässig, ein Schüler von Riepp und Knoller, eine provinzielle Kraft, die ihr perspektivisches Wissen jetzt noch gerne von Pozzo borgte. (Fresken in Neustift im Stubai 1772, Pfronten 1780, Wald 1782, Stötten 1783, Zell, Grau 1791, Kaltenburg bei Wien 1793, Talhofen 1803, Tannheim 1804). In Langenargen, dem Geburtsort Maulbertschs, lebte Andreas Brugger (Kreßbronn 1737—Langenargen 1812). Er war ein Schüler von Maulbertsch in Wien, kam auch nach Rom. Seine Hauptwerke sind die Fresken in den klassizistischen Kirchen d'Ixnards, in Buchau (1776) und Wurzach (1777),

213. Januarius Zick, Die Pest. Augsburg, Slg. Röhrer.

inhaltsschwere Allegorien, in die die kräftig realistischen Stifterporträts in Louis XVI.-Tracht vermengt sind. Auch die Mischung der Realitätsgrade ist spezifischer Ausdruck der Übergangszeit.

Im südwestlichen Schwaben waren neben Christian Wenzinger, der mit geringem künstlerischem Glück auch als Freskomaler tätig war (St. Gallen, Freiburg), und Hermann nur Kräfte geringeren Grades. Wir überlassen die Maler der Übergangszeit, wie Benedikt Gambs (Hilzingen, St. Peter, Straßburg u. a. O.), Johann Pfunner und Simon Göser, den Freiburger Historienmaler, der lokalen Kunstgeschichte.

Rheinfranken. Die gegensätzlichen Strömungen der Übergangszeit kreuzen sich im Werk des Januarius Zick (geb. München 1732, gest. Ehrenbreitstein 1797). Idealistische Monumentalmalerei und schlichte Intimität des bürgerlichen Genrebildes stehen nebeneinander. Die Geisteskämpfe der Aufklärungszeit haben ihre Spuren eingegraben und die sentimentale Naturromantik der letzten Phase des Spätbarock leuchtet still herein. Die Entwicklung summiert die führenden Strömungen der gleichzeitigen Kunst.

Die Etappen des Weges reflektieren deutlicher im Tafelbild als im Fresko. Das Rembrandteske seiner Frühwerke ist von seinem Vater, dem süddeutschen Großmaler Johannes Z. übernommen; aber nur in den ersten Versuchen, in auseinandergezogenen Kompositionen mit manieristisch proportionierten Figuren, finden sich die irrationalen, bläulich-grünen, phosphoreszierenden Lichter, die phantastischen, flackernden, unstatischen Formen, die Hyperbeln des Ausdrucks, die wir als Nachklänge der Kunst des Rembrandt-Kreises in Spätwerken des Johannes gefunden haben. Als Glied der jüngeren Generation hat er von Anfang an die handfeste, tektonische Sachlichkeit und den Sinn für Monumentalität. Aus dem artistischen Spiel malerischer Versuche, aus der malerischen Oberflächlichkeit im Sinne des Rokoko, führt ihn bald das „Erlebnis" Rembrandt. Der direkte Anschluß an das Vorbild des Großen, die Stiche und Gemälde, hat die Anschauung vertieft und den Sinn für die inhaltliche Bedeutung geweckt. Zunächst sind es „die Auferweckungswunder des Neuen Testamentes" (den Ausdruck gebraucht Goethe) in biblischen Geschichten, die ihn beschäftigen. Bei der Grablegung Christi (Sammlung v. Lanna, München) ist das Wunderbare durch einen geheimnisvollen Lichtkreis angedeutet, der wie eine Ausstrahlung des Körpers sich um den toten Heiland legt, während die Nebenfiguren im uferlosen Dunkel untergehen. Der Ausdruck ist in stillere, visionäre Innerlichkeit übergegangen. Die miniaturenhafte, intime Durchführung ist als Reaktion gegen den breiten Plakatstil des Dekorativen zu verstehen.

214. Jan. Zick, Christus als Weltenrichter. Deckenbild in Wiblingen.

Dem Unterricht bei seinem Vater folgte 1757 ein Aufenthalt in Paris. Auch da hat ihn nicht so sehr der leichte Dekorationsstil eines Boucher angezogen, an dem er als professioneller Großmaler natürlich nicht vorübergehen konnte, sondern die geistige Nachfolge der niederländischen Kunst, die Werke Watteaus und die gleichzeitige Malerei Fragonards. Von Paris kam er um 1758 nach Rom zu Mengs, der ihm den Weg zum Klassizismus wies. Nach der Rückkehr ließ er sich um 1760 in Ehrenbreitstein nieder und wurde bald der gesuchte Freskant. Er war ein universaler Könner, er hat sich auch auf architektonischem und kunstgewerblichem Gebiet als Entwerfer betätigt.

Seine Fresken sind gewiß die besten dieser Spätzeit im südlichen Deutschland und am Rhein; aber sie befriedigen nicht mehr so wie die künstlerisch weniger wertvollen Leistungen der Rokokozeit. Die Verschmelzung konträrer Strömungen trägt immer Widersprüche in sich. Das Grundprinzip des visionären Freskos, den Illusionismus, die Verkürzung behält Zick bei. Aber er hat keine Fresken mehr geschaffen, in der Art der Bruchsaler Gemälde seines Vaters, mit der barocken Vertiefung in der kontrastvollen Verknüpfung von dunklem Vordergrund und lichter Unendlichkeit, mit kompliziertem poetischem Apparat und metaphorischer Verkleidung, mit der Verbindung von Diesseits und Jenseits. Seine Themen sind mythologische Allegorien oder religiöse Historien. Die Figuren sind maßvoll verkürzt und in Gruppen nach den Regeln klassizistischer Ökonomie zusammengestellt; sie treten wieder in den Vordergrund und verdrängen den Freiraum, die atmosphärische Stimmung. Zick war sich kaum darüber klar, daß die tektonische Ordnung den Absichten der visionären und deshalb illusionistisch verkürzten Deckenmalerei widerspreche und daß die Verkürzung die Folgerichtigkeit der Mittel einer gliedernden und tektonisch aufbauenden Malerei in Frage stelle. In den monumentalen Stil mischt er ohne Bedenken dekorative Pointen nach altem Rezept und naturalistische Motive, die er im Tafelbild kultivierte.

Am meisten von dekorativer Leichtigkeit und sinnlicher Heiterkeit hat sein Frühwerk in Engers (1760),

eine mythologisch-allegorische Verklärung von Jagd und Wein, umgeben von kleineren Bildern mit pastoralen Erfindungen zeitgenössischer Naturschwärmerei.

Der Innenraum der Klosterkirche von Wiblingen (1778—80), wo die archetektonische Gliederung und die Ausstattung auf seinen Entwurf zurückgehen, ist sein Hauptwerk. Auch die Fresken an sich sind eine der wichtigsten Leistungen der deutschen Louis XVI.-Malerei. Daß jede Verschmelzung mit Architektur und Ausstattung gelöst ist, daß Architektur und Malerei durch Grenzen sauber geschieden sind, braucht nicht mehr betont zu werden. Wichtiger ist, daß jedes Bild seinen eigenen, perspektivischen Verschwindungspunkt erhält und so gebieterisch die isolierte Betrachtung verlangt, daß der visionäre Illusionismus auf ein Minimum beschränkt ist, und daß auch inhaltlich jede Steigerung fehlt, nicht nur in der Form. Die Gemälde sind religiöse Historien, die zu dem Raum selbst nur entfernte Beziehungen haben, die unter sich nicht mehr verknüpft sind, nur durch das Hauptthema, das Kreuz Christi, gedanklich verbunden sind. Das große Kuppelfresko hat einen geschichtlichen Stoff: Kaiser Heraklius bringt das Kreuz Christi nach Jerusalem zurück. (Abb. 215.) Das Rundbild im Schiff, das jüngste Gericht, ist grandios, wie nie ein Rokokofresko. (Abb. 214.) Selbst Fresken von Maulbertsch können diese Wirkung nicht haben, die auf der Einfachheit, der Ordnung des Aufbaus und der Wucht der Einzelform basiert. Zwei konzentrische Kreise, die aber für die Diagonalansicht verschoben sind, rahmen wie ein Trichter den schwebenden Heiland, den verklärten, durchsichtig hellen Leib, den Weltenrichter mit der roten Siegesfahne. Die größte Helligkeit der Mitte verdichtet sich langsam in den Gestalten der Heiligen zu süßlichen Tönen, und steigert sich zu starken Kontrasten am Rande, wo die Auferstehung der Toten geschildert ist. Will man die Eigenart solcher Fresken erkennen, muß man sich neben das Vierungsbild (Abb. 215) ein gleichzeitiges Fresko von Maulbertsch (etwa Mühlfraun) denken. Der stärkste Gegensatz. Die Raum-Steigerung fehlt. Raumerweiterung ist nicht beabsichtigt. Der himmlische Apparat ist verschwunden, die Verbindung mit dem Jenseits ist abgeschnitten. Die Unendlichkeit ist verdeckt. (Auch das jüngste Gericht ist als Historie, für sich gesehen, wenn auch das Licht von oben kommt.) Am oberen Rand schließen dunkle Wolken die Fläche. Man hat den Eindruck, daß die Vertiefung nach rückwärts geht, nicht nach oben. (Die übrigen Fresken haben Seitenlicht wie ein Tafelbild.) Alles Irrationale ist geklärt. Die Figuren sind plastisch, kräftig modelliert, ganz auf den Ausdruck gestellt. Das Kraftvolle, das dramatische Pathos erinnert an die Nachfolge Rubens oder an die heroische Stilisierung der Sturm- und Drangzeit. Füßli hat damals Ähnliches geschaffen. Die Farben sind kühl vornehm, zurückhaltend; noch mit den feinen Reizen einer alten Tradition ausgestattet.

Bei den Fresken in Oberelchingen (1782—83), wo die Marianischen Feste das Thema bilden, ist sogar bürgerliches Genre ins Fresko übertragen. Die Geburt Mariä ist ein Interieur in der Art der Holländer, eine Bürgerstube mit Himmelbett, in dämmerigem Helldunkel wie ein Tafelbild. Der Inhalt ist wirklich gleichgültig geworden. Zwischen Tafelmalerei und Deckenmalerei ist kein Unterschied. Alles Irrationale ist faßbar geworden, jede extatische Verklärung ist verschwunden. Bei dem Hauptbild in Rot (1784), Christus im Tempel, ist auch die Fläche des Deckenfreskos als Fläche empfunden. Der Rahmen ist verpflichtend, er klingt in den Kurven der Architekturkulissen nach. Am deutlichsten in dem Chorfresko, der Himmelfahrt Mariä, wo die Linien des Tondo selbst in den Rundungen des Fußbodens wieder erscheinen.

In den Fresken von Triefenstein (1786) ist die Erzählung auf wenige, groß gesehene Figuren beschränkt, die wie in einem Relief in der vorderen Ebene aneinandergereiht sind. Immer bleibt der warme, herbstliche Duft der dekorativen Farbe. Auch in den letzten Werken, den Malereien in Schloß Koblenz (1785f.) und Mainz (1787). Für den strengen Beurteiler waren diese Allegorien der Spätzeit schon Rudimente aus einer überwundenen Geschmacksperiode. Von der Architektur waren sie nicht gefordert, sie standen eher damit in Widerspruch. Neue Probleme waren nicht versucht. Den Flächenstil des Klassizismus hat Zick nie rein kultiviert; er hat ihn nur im Tafelbild versucht.

Die künstlerischen Werte tragen unter den Tafelbildern nicht die großen Allegorien für repräsentative Zwecke, auch nicht die Altarblätter und die religiösen Bilder, sondern die kleinen Gemälde aus den neuen Fächern des Genre und des Porträts. Da konnte sich Zick am ehesten von Konvention frei halten. Das Rembrandteske der Frühzeit ist die Basis für die weitere Entwicklung. Von den Werken seines Vaters unterscheiden sich seine Arbeiten in zwei Punkten. Zunächst in der farbigen Komposition. Die feine Tonigkeit, die farbige Delikatesse ist im Gegensatz zur holländisierenden Braunmalerei, eine Frucht des Aufenthaltes in Paris. Auch die freie Pinselführung, der Auftrag in Tupfern, der immer etwas von dekorativer Oberflächlichkeit behält. (Panneaux des „Watteauzimmers“ in Bruchsal 1759.) Die beste Leistung der frühen Zeit

215. Jan. Zick, Entwurf für das Kuppelfresko in Wiblingen. München, Slg. Böhler.

sind die Themen im bukolischen Zeitgeschmack, die an Boucher anklingen. Wichtiger ist der zweite Punkt: die Vereinfachung der Form in Verbindung mit einer neuen Reinheit des Umrisses und der geschlossenen Gruppe. Es sind die Kompositionsmittel der bauenden Malerei des frühen Klassizismus, an die sich der jüngere Zick auch im Tafelbild hält. Während in den Frühwerken die Gestalt im uferlosen Dunkel verschwimmt, im Unbegrenzten sich aufzulösen scheint, erhält sie jetzt plastische Konsistenz, die jedem Versuch einer Auflösung im Atmosphärischen die Wage hält.

Nur in den frühen Genrebildern ist die Thematik vom holländischen Vorbild abhängig. Bald erfolgt auch hier eine Ablösung, die Wende zum Eigenen. Es gibt aus den siebziger und achtziger Jahren Bauernszenen (Augsburg, Privatbes.; München, Pinakothek), die überhaupt nicht mehr an holländische Anregung denken lassen, so sehr wahrt die derbe Kräftigkeit des Inhalts und die Stimmung der Landschaft den Erdgeruch der unmittelbaren Umgebung. Man könnte sie als kulturgeschichtliche Illustrationen gelten lassen. Auch zeitgeschichtliche Themen fehlen nicht. Rousseau liest, unter einem Baum liegend, das Preisausschreiben der Akademie in Dijon (Früher Slg. Peltzer, Köln). Gewählt ist die Szene, die Rousseau selbst in seinen Confessions schildert, wie er vor Erregung weint und mit dem Hemde sich die Augen trocknet, weil er plötzlich die Lösung dieser Frage vor sich sieht, die das Unglück seines Lebens verursacht hat. Ein solches Bild erhellt mit einem Schlage die geistige Umgebung, wir blicken in die Zeit der Aufklärungskämpfe, wir spüren im Versuch, die Landschaft zu charakterisieren, wenigstens einen Hauch der sentimentalen Naturromantik.

Auch im Porträt hat Zick den Umweg über das holländische Vorbild genommen. Es gibt aus der Frühzeit Bildnisse, auf denen die Auftraggeber, deren Namen wir kennen, holländisch maskiert sind. Es folgen Gruppenbildnisse. Köstliche Werke sind die als Genrebilder frisierten Gruppenporträts im Bonner Museum, reizvoll vor allem durch die delikate Farbe, durch das mit kleinmeisterlicher Sauberkeit gemalte Detail und durch die Unbeholfenheit der Gruppierung, die anspruchslose Echtheit. Der landschaftliche Hintergrund gibt eine bestimmte Szenerie,

die aber auch nur die farbige Folie ist für die pikanten Töne der Kleidung. Die beste Leistung — ein Hauptwerk deutscher Porträtmalerei der Louis XVI.-Zeit — ist das große Gruppenbild der Familie Remy 1776 (von Claer, Bendorf). Wieder erfreut die Unbeholfenheit der Gruppierung, die absichtliche Einfachheit neben der Routine des gleichzeitigen höfischen Porträts. Wie sich der bürgerliche Maler ein Familienporträt vorstellt, wie er mühsam aus Einzelfiguren die Gruppen zusammenstellt, wie er sogar versucht, die lebensgroßen Bildnisse durch das natürliche Licht des Raumes, für den das Porträt bestimmt war, zusammenzubinden. Die altväterliche, biedermeierhafte Befangenheit, die Ehrlichkeit des künstlerischen Schaffens gibt dem Bild die Stimmung. Unerhört ist die treffende Sicherheit in der Wiedergabe des Ausdrucks. Das Streben nach möglichster Intensität der Charakterisierung übertreibt den Eindruck steifer Gezwungenheit in der Haltung. Von der Grazie des 18. Jahrhunderts ist wenig mehr geblieben. Denkt man sich daneben die kunstvollen Gruppenaufbauten auf den gleichzeitigen Porträts eines Friedrich August Tischbein, dann sieht man, daß die Primitivität gewollt ist. Von da fällt ein klärendes Streiflicht auf die künstlerische Einstellung des Malers.

* * *

Übergang zum Klassizismus. Das Historienbild. Wir hätten diesen letzten Abschnitt unseres Kapitels über die Louis XVI.-Malerei auch an den Anfang setzen können. Der Inhalt ist in mancher Hinsicht die Voraussetzung für die anderen Abschnitte. Aber es sind nicht so sehr die äußerlichen Gründe der Disposition, die zu dieser Aufteilung veranlassen, es ist nicht nur der Umstand, daß der Abschluß gleichzeitig die Überleitung bildet zur Kunst des Klassizismus im 19. Jahrhundert. Eine gewisse Berechtigung, den Inhalt dieses Abschnittes zu isolieren, besteht doch. Wir greifen hier eine Komponente des Stilwandels heraus, die als Nebenströmung durch die Kunst des ganzen 18. Jahrhunderts läuft, die jetzt besondere Bedeutung gewinnt, weil sie in die allgemeine Sehnsucht der Zeit mündet, weil sie von den geistigen Strömungen der Zeit neuen Inhalt und neue Bedeutung empfängt: die klassizistische Bewegung im engeren Sinne, den Einfluß der Antike. Die Antike wird jetzt Vorbild für Natur und Vernunft; sie erhält dann im reifen Klassizismus absoluten Wert. Die Nachahmung der Antike ist der erste Schritt zur plastischen Modellierung der Einzelform, zur zeichnerischen Sorgfalt und zu einer neuen, gesetzmäßigen Malerei geworden, die die menschliche Figur als wichtigstes Bildthema hat. Wir fassen hier die Vertreter der hohen, idealen, inhaltsschweren, ja literarisch tendenziösen Stilkunst zusammen, im Gegensatz zur individuellen Kunst der Naturnachahmer, die Meister der internationalen, weltbürgerlichen Historie. Wir betrachten hier die rationale Seite der Reaktion, die konstruierende, gesetzmäßige, bauende Malerei, die sich von der übermächtigen Theorie der Aufklärungszeit Weg und Gesetz vorschreiben ließ. Wir verfolgen den Weg bis zu dem Punkt, wo die Sturm- und Drangzeit eine neue Wende zum Gefühlsmäßigen, Romantischen bringt.

Wir greifen damit auf den Anfang unserer Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts zurück. Es ist dort erwähnt, daß Donner als erster unter den Bildhauern des Rokoko wieder auf die Antike als Quelle neuer Schönheit hinwies, daß er dieses „Evangelium des Schönen" seinem Schüler Oeser weitergab, der es Winckelmann und Goethe öffnete. Donners Anschauung „vom wahren Wesen der Kunst und der Bedeutung der Antike" ist der Funke geworden, aus dem das stille Feuer des frühen, deutschen Klassizismus emporgelodert ist.

Adam Friedrich Oeser (geb. 1717 in Preßburg [sein Vater stammte aus Berlin]; gest. 1799 in Leipzig) lernte bei einem nebensächlichen Stillebenmaler und muß dann in Preßburg um 1728—29 mit Donner in Berührung gekommen sein, bei dem er Unterricht in der Skulptur nahm. Die Verbindung erstarkte zur Freundschaft, die auch nach Oesers Weggang nach Wien (1730—39) nicht erkaltete. In Wien hat Oeser bei Schuppen und Daniel

Gran gelernt. Wir begegnen aus diesem Grunde den Namen Donner und Gran auch bei Winckelmann, der Grans Fresken der Hofbibliothek mit Rubens Bildern für Maria von Medici vergleicht und sagt, daß seither nicht leicht ein erhabeneres Werk ausgeführt worden sei. Von Donner behauptet er, daß er in zärtlichen, jugendlichen Körpern (wie Michelangelo und Schlüter in glykonischen) die Alten erreicht habe. Die Urteile gehen auf Oeser zurück. Winckelmann hat keine Originale gesehen; er urteilt nur nach Stichen. 1739 wurde Oeser nach Dresden berufen. Er traf hier noch den jungen Mengs. Die Anschauungen beider ergänzten sich. Mengs war durch seine Erziehung in den Protest gegen das Rokoko, gegen den Barock im weiteren Sinne, hineingewachsen. Er war von Anfang an der Künstler der Aufklärungszeit, der an einer Verbesserung des verderbten Geschmacks arbeitete. 1752 wurde Oeser mit dem gleichalterigen Winckelmann bekannt, der dann zum Wortführer der neuen Bewegung wurde. Die Jahre in Dresden sind der Knotenpunkt in der Entwicklung zum Klassizismus geworden. Als erster Niederschlag der gegenseitigen Anregung erschienen 1755 Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst", die rasch den Weg in die Gedankenwelt des künstlerisch interessierten Europa fanden.

Ist der Nachweis Justis richtig, dann hat Winckelmann auch das Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe der Antike aus Oesers Mund vernommen. Auch an Goethe hat es Oeser weitergegeben, nachdem er 1764 Direktor der Leipziger Akademie geworden war. (Daß später, 1770—1772, Füger sein Schüler war, ist schon gesagt.) Während seiner Leipziger Universitätszeit hat Goethe seit 1766 Oesers Unterricht besucht und hier zuerst von der Bedeutung der Antike erfahren. Wie intensiv die Anregungen waren, erzählt er selbst im 8. Buch von Dichtung und Wahrheit. Wir heben einen Satz hervor: „allein weil Oeser viel Einfluß (auf Winckelmann) gehabt und er das Evangelium des Schönen, mehr noch des Geschmackvollen und Angenehmen auch uns unablässig überlieferte, so fanden wir den Sinn (des Problematischen in Winckelmanns Aufsätzen) im allgemeinen wieder." In dem „mehr noch" liegt die Kritik des reifen Goethe, dessen Anschauung von der Antike eine andere, vertiefte geworden war. Das Geschmackvolle und Angenehme ist die Anschauung der Louis XVI.-Zeit, die auch Geßner vertreten hat, der auch der Eklektizismus eines Mengs huldigt. Sie ist noch von Rokokogesinnung durchtränkt und durch eine Weltanschauung vom Ernst und der Kraft der Sturm- und Drangzeit, von der Abgeklärtheit des reifen Klassizismus getrennt. Winckelmann ist nicht über diesen Standpunkt hinausgekommen. Wenn er die Schönheit der Antike als „zärtlich" charakterisiert, steht er noch auf dem Boden des Rokoko. Wenn er in einer Schrift die Allegorie behandelt, bleibt er ganz im barocken Geleise. Auch Goethe hat diesen Abschnitt als „barock und wunderlich" empfunden. Noch 1766 hat Winckelmann im „Versuch einer Allegorie besonders für Künstler" diesem Zweig barocker Thematik „den erhabenen Geschmack des Alterthums" zu geben versucht, ohne zu ahnen, daß er schon auf verlorenem Boden kämpft. Auch in dem wundervollen Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe" steckt noch die Anschauung der Louis XVI.-Zeit. Im Epitheton liegt der Widerspruch gegen das Rokoko; erst die spätere Generation hat dem Ausdruck neuen Inhalt gegeben. Trotzdem bleibt die geschichtliche Bedeutung Winckelmanns. Er hat als erster das Programm des Klassizismus zur Weltanschauung ausgebaut, er hat ihm, (um die Worte Heidrichs zu gebrauchen), durch die Verbindung mit allgemeinen, auf die Umgestaltung des Lebens in seiner Gesamtheit gerichteten Ideen einen neuen Sinn, sein neues Pathos und die prinzipielle Bedeutung für alle Gebildeten gegeben, wodurch bei aller zeitlichen Beschränktheit seiner Geltung doch auch ein neuer Begriff der Kunst in ihrem Verhältnis zum Leben überhaupt geschaffen wird. Erst die spätere Zeit hat die Worte richtig gedeutet und die Weltanschauung, die in diesem Verhältnis zur Kunst liegt, verstanden.

Auch Oesers Kunst ist reiner Louis XVI.-Eklektizismus.

Er hatte in Dresden mit der miniaturenhaften Porträtmalerei auf Email angefangen (Sophie Friederike Dinglinger war in diesem Fache seine Schülerin) und war dann zur Theatermalerei und zum dekorativen Ölgemälde

übergegangen. Seine Tätigkeit muß sehr fruchtbar gewesen sein. (Erhalten die Fresken in Schloß Dahlen [1756—59], Schloß Hof, Nischwitz [1778], Leipzig, Nicolaikirche.) Die gleichzeitige Tagesliteratur wird nicht müde, in panegyrischem Tone die Vorzüge seiner Fresken und Gemälde zu rühmen, „die weiche Grazie", die „Gefälligkeit", die „Unschuld". Es sind die Vorzüge der Louis XVI.-Malerei.

Wieder hat Justi das richtige Wort gefunden, wenn er den Eindruck auf die Mitwelt beschreibt: „Die bloße Abwesenheit des Falschen wurde wie der Eintritt aus einem verpesteten Gemach in die freie, reine Luft empfunden." Der künstlerische Wert ist nicht groß. Auch die provinziellen Freskomaler Süddeutschlands sind daneben einheitlich, echt und kraftvoll. Die verschiedensten Einflüsse kreuzen sich. Abgeschwächtes, süddeutsches Rokoko in der Art Grans, Rembrandtsches Helldunkel, früher, weicher Klassizismus französischer Natur. Die spielerische dekorative Leichtigkeit ist geblieben. Der Inhalt seiner Allegorien ist „tiefer" geworden. „Die Neigung zum Allegorischen, einen Nebengedanken erregenden, konnte er nicht bezwingen; so wurden seine Werke vollständig durch einen Begriff, da sie es der Kunst und der Ausführung nach nicht sein konnten," sagt Goethe. Er wendet sich an den Verstand und das feine Gefühl, wie Hagedorn schreibt, und man hat deshalb schon zu seinen Lebzeiten Erklärungen publiziert (Kreuchauff, Oesers neueste Allegoriegemälde, Leipzig 1782). Den Illusionismus behält er bei; er kommt nicht über Gran hinaus, der auch „die großen Flächen mit schwebenden Gestalten bevölkert" hat. Nebulisten hat die Goethezeit diese Maler genannt, „die der Wolken nicht entbehren können". Es ist der gleiche „flotte und äußerliche Dekorationsstil", den die Maler wie Rode oder Guibal vertreten. Oesers Abneigung gegen die „sogenannten grotesken Zierathen", das Muschelwerk, ist aus dem Rationalismus der Aufklärungszeit erwachsen. Auch die Ornamente mußten nach seiner Ansicht etwas „bedeuten", einen poetischen Inhalt haben. Der Inhalt der abstrakten Form wurde nicht mehr verstanden. Auch Goethe hat die Inhaltsästhetik von Oeser übernommen. Oeser war auch Bildhauer. Erhalten ist die Statue des Königs Friedrich August auf dem Königsplatz in Leipzig (1780), eine vergrößerte Porzellanfigur.

Die Charakteristik der Louis XVI.-Malerei, die wir reichlich mit Zitaten aus Goethe versehen haben, gilt zum Teil für die Malerei des Anton Raphael Mengs (Aussig 1728, gest. Rom 1779), des eigentlichen Reformators der „verfallenden" Malerei. Das Spezifikum der Aufklärungszeit, die Absicht der Verbesserung, die rationale Seite der Reform, tritt in seinem Schaffen noch deutlicher hervor.

Er hat seine erzieherischen Theorien auch schriftlich fixiert (Gedanken über die Schönheit 1762 u. a.). Nach dem zweiten Aufenthalt in Rom haben der Glanz der ewigen Stadt, der Ruhm, die Auszeichnung von seiten der Päpste, seinen Ideen das Ansehen ästhetischer Unfehlbarkeit gegeben. Seine Tätigkeit an der kapitolinischen Akademie (1754 ff.) schuf einen neuen Podest und machte seine Kunst zum dogmatischen Vorbild. Eine Reihe von deutschen Freskomalern sind seine Schüler gewesen, Unterberger, Zauner, Knoller, Schöpf, Füger, Zick.

Mengs' Theorie formuliert den Eklektizismus der Louis XVI.-Zeit mit klaren Worten. Sie gipfelt in dem Satz, daß die Schönheit in der Natur sich nicht finde. Der Künstler solle deshalb, wenn er guten Geschmack erlernen wolle, in der Kunst sich die besten Vorbilder wählen. Als Vorbilder gibt Mengs an Raphael für die Zeichnung und Komposition „im Geschmack der Bedeutung und des Ausdruckes", Correggio für Licht und Schatten „im Geschmack der Gefälligkeit und Harmonie", Tizian für das Kolorit „im Geschmack der Wahrheit", die Antike aber „im Geschmack der Schönheit". Die Nachahmung der Vorbilder zielt auf die „Verbesserung", die Betonung der plastischen Richtigkeit der Form. Die Lehre nimmt nur Rücksicht auf die menschliche Figur. Hintergrund, Raum existieren nicht. Gegen das Verstandesmäßige, das Rezeptmäßige, gegen die Kunst aus zweiter Hand hat schon die nächste Generation Stellung

216. A. R. Mengs, Der Parnaß (1761). Rom, Villa Albani.
(Phot. Stödtner, Berlin.)

genommen. Wenn man sehen will, wie doktrinär dieses Denken ist, muß man suchen, welche Begriffe fehlen. Nationale Kunst kennt Mengs nicht. Das Verständnis für deutsche Art ist ganz getötet. Die abstrakte Idealität hat den Blick für den Reiz des Unmittelbaren abgestumpft.

Den Weg zur rationalen Verwendung des Bildes als dekorativen Faktor im tektonisch durchgegliederten Raum, als Flächendekor, oder, mit anderen Worten, den Weg zum Verzicht auf die die Fläche durchbrechende Perspektive, auf den Illusionismus, hat Mengs selbst gefunden. In zwei Fresken stellt sich die tiefenmäßige Illusionsmalerei allmählich auf die Fläche ein. Die Verherrlichung des hl. Eusebius in S. Eusebio in Rom (1757) ist eine Glorifikation nach altem Schema, aufgelöst in drei geschlossene, verkürzte Gruppen. Die Verkürzungen sind geringer als bei Correggio, den Mengs wegen des Maßvollen bewunderte. Die Diagonalansicht nimmt Rücksicht auf den am Eingang stehenden Beschauer. Die drei Gruppen, mehr neben einander als über einander schwebend, nehmen Rücksicht auf die Fläche. Am meisten hat sich das Temperament geändert. Zum ersten Male seit den Zeiten der Klassiker glaubte man wieder „Würde“ und „Feierlichkeit“ zu empfinden. Statt der rauschenden Bewegung leise Ruhe; die durcheinander gewirbelten Engel sind durch abgerundete Gruppen ersetzt. Statt der rassigen Figuren zarte, weiche Körperchen mit antikisierenden Typen und anmutigen Gesten. Statt des Gewirres von Linien und Überschneidungen führen sanft modulierte, melodische Linien das Auge. Die weiche Modellierung der rundlichen Formen, die zarte Verschmelzung der Farben erweckt mehr den Eindruck eines Ölbildes, wie schon Mengs' ältester Biograph Bianconi bemerkte. Bei dem berühmten Fresko der Villa Albani in Rom (1761), Apollo in Begleitung der Musen bekrönt auf dem Parnaß eine Dichterin, ist die Unteransicht völlig aufgegeben. Das Fresko ist wie ein Tafelbild an die Decke geheftet. Die reliefmäßige Komposition ist von durchsichtiger Klarheit. Überlegt, verstandesmäßig ist alles, Aufbau, Bewegung, Draperie, Ausdruck; aber es fehlt die „Seele“, der „Ausdruck“ innerer Empfindung, das Erleben, genau die Vorzüge, die Mengs bei Raphael so rühmt. Mengs' Theorie stellt die Aufgabe, die „Seele zu schildern“, sie versucht auch die „Affekte“, den Ausdruck in Gesetze der Schönheit zu fassen; aber die Fähigkeit der Vertiefung haben die kirchlichen Maler viel mehr gehabt als die Rationalisten. Das Bild ist für sie die verständige Lösung eines Problems, ein Dokument soliden Wissens und Könnens.

Die Lehre und das Schaffen Mengs' ist in erster Linie zu verstehen aus der Reaktion gegen die Rokokomalerei. Sie sucht nach dem ewigen Gesetz der Kunstentwicklung den Fortschritt im Bruch mit der Vergangenheit und in der Bevorzugung der Komplementär- und Kontrastwerte. Sie will über die dekorativen Leerheiten hinauskommen und der Malerei durch Verbesserung des Formalen neuen Inhalt geben. Sie wendet sich gegen den extatischen Überschwang des Gefühls und sucht die Gemessenheit, die beruhigte, klare Einfachheit der Form und durch die Sachlichkeit zugleich eine Verinnerlichung, sie will ethische Vertiefung des Inhaltes. Deutlich sichtbar

ist die rationale Seite der Reform. Die wahre Kunst muß nach Mengs' Worten durch den Verstand über die Materie herrschen; alle Schönheit gründe sich auf Überlegung und es sei fehlerhaft, wenn die Werke mehr Früchte der Empfindung als des Nachdenkens seien. Die Worte sind der beste Kommentar zum Parnaß. Statt der sinnlichen Unmittelbarkeit herrscht bei dieser Umsetzung zur Form kalte Reflexion. Bei allem Können fehlt das Leben.

217. A. R. Mengs, Kurfürst Friedrich Christian von Sachsen. Dresden (Prinz Georg von Sachsen).

Aber es gibt doch noch eine zweite, bessere Seite in Mengs' Schaffen, die von Theorie und Reflexion nicht oder ganz wenig berührt ist. In Themen, die der rationalen Konstruktion weniger zugänglich sind, wo der Maler zur Hingabe an die Natur gezwungen war, im Porträt, tritt seine Begabung, fast darf man sagen sein malerisches Genie, erst hervor. Die Porträts sind die Leistungen, die seinen Namen heute noch frisch und leuchtend erhalten, wo seine Theorie und seine Historienbilder vom Staub antiquierter Zeitbedingtheit verschüttet sind. Eine leichte Reaktion tritt auch da hervor. Aber, in den frühesten Bildern, fast eine Rückkehr zum Barock. Frühwerke, wie das Porträt des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen (1745), das er als siebzehn jähriger Malerlehrling malte (München, Residenzmuseum) und das etwas spätere Porträt des gleichen Fürsten (im Besitz von Prinz Georg von Sachsen) sind repräsentative Porträts reinsten Wassers nach dem Vorbild der Louis XIV.-Porträts, barock in der Auffassung, der Eleganz, der betonten Würde, ja Arroganz, in der auffälligen Behandlung von Kostüm und Beiwerk. Das zweite ist schon eine ganz bedeutende, künstlerische Leistung, ausgezeichnet in der farbigen Komposition; man kann es neben die besten europäischen Porträts der Zeit stellen. (Abb. 217.) Die Solidität, die Sorgfalt der Durchführung ist nicht mehr Rokoko, noch weniger die feine und zugleich scharfe Charakteristik. Aus den frühen Jahren in Dresden stammen noch ein arrogantes Selbstbildnis (1746) und ein Bildnis Silvestres (beide in Dresden), sowie die Halbfigur des Domenico Annibale (Mailand). Den eleganten Rokokogeschmack ersetzt später die ruhige Sachlichkeit, die bürgerlich-klassizistische Nüchternheit, wenigstens in den Selbstporträts (das beste in München 1773). Das höfische Porträt (Bildnisse der jungen Toskana-Prinzen und Prinzessinnen in Madrid, Porträt des Papstes Clemens XIII. in Bologna) wahrt immer den Beigeschmack der Repräsentation, ohne den ein Bildnis eben nicht genießbar war, solange das Zeitalter des Absolutismus dauerte. Die Vertiefung des Ausdrucks und die plastische Korrektheit der Zeichnung sind die Zeichen der neuen Zeit.

Die Kunst des Mengs ist noch eklektisch. Auch die Theorie. Die letzte Absicht ist, die Gesamtheit ererbter malerischer Kultur mit dem „klassischen, formalen Ideal“ zu verschmelzen. In seinen späten Schriften tritt schon die Lehre vom absoluten Wert der Antike in

den Mittelpunkt der Kunstanschauung. Den Gedanken hat der deutsche Klassizimus um 1800 aufgegriffen. Mit der Theorie Mengs' teilt er die idealistische Gesinnung, die Abneigung gegen das Individuelle. Auch die härtere, plastisch-lineare Bildform ist durch die Theorie Mengs' angebahnt, der in seinen Gemälden der weichen, stimmungsvollen Anmut der Louis XVI.-Malerei treu geblieben ist.

Der Kreis der Maler um Mengs ist groß. Verschiedene sind schon genannt. So Anton Maron (1733—1808), der Mitarbeiter am Deckenbild von S. Eusebio. Er hat sich als Bildnismaler Ansehen errungen. Mitarbeiter Mengs' in der Camera dei Papiri im Vatikan war der etwas ältere und mehr in der Rokokotradition befangene Christoph Unterberger (Cavalese 1732 — Rom 1798), der 1784—86 die Fresken einer Decke im Casino Borghese malte.

Zum Kreis derer um Mengs gehören auch die Maler, die nur vorübergehend mit dem römischen Eklektizismus in Berührung kamen und dann wieder ihre Wege gingen, wie Zick; die ihm treu blieben, wie Füger, Knoller, auch dessen Schüler Schöpf. Dann eine Anzahl kleinerer Nachzügler, Joseph Bergler (1753—1829), der nachher in Rom zu Maron kam und den Eklektizismus nach Prag verpflanzte. Friedrich Rehberg (1758—1835), der sich auch mit David anfreundete. Er hat sich vor allem auf das niedliche, klassizistische, mythologische Genre geworfen. Es wäre zwecklos, alle Namen der kleinen Mitläufer zu zitieren. Ihre Leistungen sind nicht erfreulich. Fehlt uns noch das Organ für den speziellen Wert dieser Werke der Übergangszeit oder ist der künstlerische Wert wirklich so gering, wie er uns erscheint? Der Historiker steht hier vor einem Dilemma. Auf der einen Seite das lobende Urteil der größten Deutschen, Goethes und der anderen Geistesheroen, auf der anderen Seite diese Kunst, für die man eben im besten Falle als charakterisierendes Epitheton das neutrale „eklektisch" finden kann.

Auch bei Angelika Kauffmann (Chur 1741 — Rom 1807) beruht der große Erfolg (wie Tietze bemerkt) auf den außerkünstlerischen Eigenschaften, auf ihrer Frühreife und Weiblichkeit, auf der Liebenswürdigkeit und der allgemeinen Geistigkeit ihres Wesens, das sie einer großen Zahl bedeutender Persönlichkeiten lieb und wert machte. Der Roman ihres Lebens, der Weg, der die Künstlerin über unerhörte Erfolge und persönliches Mißgeschick durch Europa führte, von Süddeutschland nach Italien, England, Neapel, Rom, wo ihr Atelier das Ziel der klassischen Romfahrer wurde, hat die Zeitgenossen gerührt. Die Gefälligkeit ihrer Kunst, die überall das Beste herauspickte, englische raffinierte Farben mit frühklassizistischer Form vereinigen wollte, die literarische Bedeutung und die Rührseligkeit ihrer antikischen Themen sind der Grund für das ungewöhnliche Lob, das der dünne und süßliche Eklektizismus in der ganzen gleichzeitigen Literatur gefunden hat. In eine deutsche Kunstgeschichte im engeren Sinne gehören (wenn man die nebensächlichen, unreifen Frühwerke dekorativer Freskomalerei außer acht läßt) höchstens einige Bilder mit romantisch-patriotischem Inhalt. Aber gerade diese sind als künstlerische Qualitäten am wenigsten überzeugend. Die besten Leistungen sind wieder Porträts, mehr noch die kunstgewerbliche Produktion und die rein dekorative Malerei in Londoner Häusern (in den „Adelphi"), wo ihre zarte Kunst in der Eleganz der englischen Louis XVI.-Architektur die beste Resonanz gefunden hat.

Man kann von diesem italienisierenden Klassizismus noch eine zweite Richtung abtrennen: den Louis XVI.-Klassizismus mit französischer Orientierung. Der wichtigste Maler im südlichen Deutschland ist der Stuttgarter Hofmaler Nicolas Guibal (geb. Luneville 1725, gest. Stuttgart 1784). Er war Lothringer, hatte in Paris bei Natoire gelernt, kam 1749 nach Stuttgart. Um 1750 wurde er vom Herzog Karl Eugen nach Rom geschickt, trat in das Atelier von Mengs ein, dessen Einfluß sehr stark merkbar ist. Nach seiner Rückkehr (1755) entfaltete er ungemein große Rührigkeit. Er war Direktor der Gemäldegalerie, Professor an der Karlsschule, einflußreicher Lehrer (es ist schon erwähnt, daß Füger sein Schüler war), Kunstschriftsteller und Diktator in allen Fragen des Geschmacks. Die Neigung zur Theorie charakterisiert am meisten den Louis XVI.-Maler. Noch in Rom hatte er Aufträge für den Gartenflügel des Stuttgarter Schlosses erhalten (1751—56). Bei dem kolossalen Deckengemälde am Aufgang zum Marmorsaal, Württemberg als Beschützerin von Kunst und Wissenschaften, hat Mengs die Figur der Ceres und Minerva gemalt. Es ist Guibals bestes Werk, die Eleganz des französischen Rokoko liegt noch wie leichter, frischer Duft auf den nach Mengsschem Rezept komponierten Gruppen. Die höfische Mythologie ist auch dem Inhalte nach französisch. Vorzüglich sind ferner die Fresken in der Schloßkapelle in Ludwigsburg (1764ff.) und die Supraporten in verschiedenen Zimmern. Weiter das Deckengemälde in Schloß Monrepos (1764), „Aurora verläßt Venus, um auf die Jagd zu gehen", eine leichte, dekorative Mythologie in der Art Natoires, aber gehaltener, geschlossener, akademischer. Gleichzeitig (1763—67) die Deckenbilder in Schloß Solitude, wo Harper mitgeholfen hat, die Mythologie im Badhaus in Schwetzingen, Aurora, und in der Hochschule für Musik in

Mannheim. Dann erstarkt der Eklektizismus. Die letzten großen Arbeiten sind die Deckengemälde der Karlsakademie in Stuttgart (1780—83), wo Hetsch und Heideloff mitgearbeitet haben. Der saftlose, akademische Klassizismus ist trotz der Sorgfalt und „Richtigkeit" schwer zu genießen. Von den Tafelbildern sind wieder die sachlichen Porträts (in Ludwigsburg, Schloß Stuttgart und auf der Solitude) zu rühmen. Sein Schüler Philipp Friedrich Hetsch (Urach 1758—Stuttgart 1838) hat in Paris gelernt und ist radikal in die Bahn des französischen Klassizismus eingeschwenkt.

Guibals höfisches Pendant ist im Norden der Maler des Berliner Hofes, Christian Bernhard Rode (Berlin 1725—97), der Schüler von Pesne und van Loo in Paris. Seit 1782 war er Direktor der Berliner Akademie. Zusammen mit Johann Christoph Frisch (1738—1815) malte er die drei dekorativen Gemälde im Neuen Palais in Potsdam. Im Marmorsaal des Berliner Schlosses ist die mittlere Allegorie des Jahres von seiner Hand. Goethe hätte auch diese Maler unter die Nebulisten eingereiht. Rodes künstlerische Bedeutung liegt auf dem Gebiet der Graphik. Die Schlüterschen Masken am Zeughaus hat er mit einem für diese eklektische Zeit ungewöhnlichen Verständnis in Radierungen nachgebildet.

In diesen Kreis ist auch der Pfälzer Hofmaler Johann Christian Mannlich einzureihen (geb. Straßburg 1740, gest. München 1822), ein später Abkömmling der Augsburger Goldschmiedefamilie. Die Schulung war die beste. Er war in Paris (1763) bei van Loo und Boucher, in Rom 1767 als Pensionär der französischen Akademie. Er kam auch zu Mengs. Man mag den amüsanten Bericht über die Stationen seines Lebens und über seine Reisen und Meinungen in der frisch geschriebenen Selbstbiographie nachlesen. Sie illustriert am besten die Internationalität der höfischen Kultur und Kunst; sie zeigt, daß mit der Konstatierung der Schul- und Lernjahre in dieser Zeit nur einer der Steine im Unterbau der künstlerischen Bildung eines Malers angezeichnet wird, daß in Wirklichkeit die Fäden sich über den Kontinent erstrecken. Mannlichs künstlerische Produktion ist zwar nicht bedeutend, aber immer erfreulich, manchmal sogar geistreich. Die frühen Porträts der Pfälzer Herzöge (bei M. von Mannlich-Lehmann in Berlin) haben die gute malerische Qualität der französischen Vorbilder. Sein Kurpfälzer Kollege in Düsseldorf, Lambert Krahe (1712—90) gehört zwar noch der Rokokogeneration an, aber als Eklektiker akademischer Prägung muß er in diesem Zusammenhang aufgeführt werden. Sein Hauptwerk, das Deckengemälde des Bibliothekssaales im Mannheimer Schloß (1758), die Zeit entschleiert die Wahrheit, ist eine unerfreuliche, allegorische Maschinerie, vor der man Goethes Lob nicht versteht.

Krahes Schüler Josef Langenhöffel (1750—1805) hat den Eklektizismus zu charakterloser Virtuosität gesteigert. Ein zweiter Schüler Krahes, Peter von Langer (Calcum 1786 — München 1824) hat es zu Ehren und Auszeichnung gebracht. Er wurde Galeriedirektor in Düsseldorf und Direktor der Münchener Akademie. In den strengen, französischen Klassizismus ist er während eines Pariser Aufenthaltes eingeschwenkt. Seine besten Werke sind Porträts: das frühe Bildnis seiner Gattin in der Münchener Pinakothek und die Damen Böninger (1795, bei K. R. Böninger, Duisburg).

Zu den deutschrömischen Klassizisten gehört auch Wilhelm Tischbein (Haina 1751—Eutin 1828), bekannt unter dem Namen des Goethe-Tischbein. Diese Berühmtheit aus zweiter Hand, die Stellung im Schatten des Größeren bildet die Tragik seines künstlerischen Lebens. Er erscheint überall als der praktische Verwerter der Kunsttheorie Goethes, während das Verhältnis in Wirklichkeit eher umgekehrt ist. Goethe selbst gesteht, daß er der Empfangende war. Von Tischbeins Werken sind nur zwei lebendig geblieben. Die köstlich frische Federzeichnung, der junge Goethe, vom Rücken gesehen am Fenster, „des römischen Morgens genießend" (so besingt Heinse das Blatt) und das große Goetheporträt. Der Rest ist vergessen. Nach dem idealistischen Porträt gilt Tischbein als einseitiger Klassizist, obwohl sich die ungemein reiche Entwicklung dieser Übergangsjahre in seinen Werken spiegelt, Eklektizismus und Klassizismus, Sturm und Drang und Romantik. Der bestimmende Zug in seinem Schaffen, die Grundfarbe seines künstlerischen Charakters, ist die Sachlichkeit. Wo er auf die Phantasie angewiesen ist, versagt er. Seine Historienbilder, die seinen Namen berühmt gemacht haben, wie der Konradin, sind mühselig aus Belegstellen der besten Vorbilder zusammenkompiliert.

Die Sachlichkeit ist Resultat seiner Erziehung. Bei seinem Onkel in Hamburg hat er die holländisierende Malerei erlernt. Er wurde dann Bildnismaler, reiste auf Kundschaft, kam 1779 nach Rom. Er schloß sich an Trippel. Die Arbeiten aus dieser Zeit verraten unbestimmtes Schwanken zwischen Natur und Schema, zwischen

218. Wilhelm Tischbein, Goethe. Frankfurt, Städel.

individueller Charakteristik und typisierender Idealität. 1781—82 war er in Zürich als Porträtist im Dienste Lavaters. Gedanken der Sturm- und Drangzeit wurzelten ein, Neigung zum patriotischen Geschichtsbild wurde geweckt. Ein Bild zum Götz stellte die Verbindung mit Goethe her, auf dessen Veranlassung er 1783 zum zweiten Male nach Rom geschickt wurde. Dort vollendete sich sein Schicksal. Das Historienbild, das durch David die große Mode geworden war, wurde Ziel seines künstlerischen Strebens. Es entstand „Der Konradin empfängt sein Todesurteil" (Gotha), eine rührselige, eklektische Konstruktion.

1786 kam Goethe nach Rom. Frucht der Freundschaft war das lebensgroße Bildnis (in Frankfurt, Abb. 218). „Goethe, wie er auf den Ruinen sitzet und über das Schicksal menschlicher Werke nachdenket". (So hat Tischbein selbst nachträglich die idealistische Absicht interpretiert.) Man erinnert sich an das repräsentative Porträt des Barock, wo der Held von den Attributen seiner Würde umgeben dargestellt ist. Tischbein hat durch sentimentale, humanistisch-antikische Attribute den klassizistischen Dichter charakterisiert, der gekommen sei, „um uns mit den Bruchstücken der Alten ihren Geist zu erklären". Das Bild steckt voller Beziehungen, wie ein allegorisches Deckenbild.

1787 wurde Tischbein als Akademiedirektor nach Neapel berufen, wo er sich meist mit philologisch-künstlerischen Aufgaben beschäftigte. Beim Einfall der Franzosen kehrte er 1797 nach Deutschland zurück. Er wurde wieder Bildnismaler in Hamburg. Das Bildnis der Dichterin Christiane Westphalen (Hamburg, Kunsthalle) ist durch die biedermeierhafte Schlichtheit und die stimmungsvolle Interieurschilderung eines seiner besten Bilder. 1808 wurde er nach Eutin berufen. Seine Altersproduktion übergehen wir, obwohl sie durch die Thematik, durch den romantischen Einschlag wenigstens inhaltlich reizvoll ist. Große Kunstwerke sind unter seinen Spätwerken nicht.

* * *

Sturm- und Drangzeit. In einem seiner stürmisch geistreichen, mit kühnen Gedanken überladenen Briefe an Lavater (Rom, März 1775) wendet sich Füßli gegen die „apoplektische Künstelei" der deutschen Literatur und bemerkt, daß er auch Wielands oder Geßners „thränenreichen Süßigkeiten" den Namen Poesie nicht zugestehen könne. Ebenso scharf ist sein Urteil über Mengs, von dessen Werken er schon 1770 sagt, daß Mengs den richtigen Weg verfehlt habe. „Wer hat jemals gedacht, daß Mengs selber Ausdruck habe? sagte er nicht von sich selber, daß die Natur ihn zum Chymikus geschaffen habe." Man darf hier A. W. von Schlegels Bemerkung aus dem Jahre 1786 anfügen: „Was ist den Griechen fremder als Geßners reine, aber zugleich auch sinnlich unkräftige Sentimentalität." Man könnte diese zeitgenössischen Urteile noch vermehren, durch Carstens' Angriffe gegen des inhaltsleere Formenideal eines Mengs und durch Worte anderer Künstler. Sie sind ein Beweis, daß in den achtziger Jahren die Ideale der Louis XVI.-Zeit der jungen Generation schwächlich, schal und abgestanden erschienen, daß wieder eine Reaktion auf dem Wege war.

Sie kämpft gegen die Künstelei, gegen die Mechanisierung des Geistigen in den eklektischen Systemen des Rationalismus und sucht die Echtheit, die Ursprünglichkeit. Sie will die verallgemeinernde Empfindsamkeit ersetzen durch das starke Gefühl, die süße sentimentale Weichheit durch Tiefe und Ernst, die „apoplektische" Anmut durch Gesundheit und Kraft, die Natürlichkeit durch Natur, die Feinheit und Zartheit durch das Große, ja Gewaltige, die sensible Ruhe durch Energie und Bewegung. Das Ideal der Jungen ist das Besondere, das Charakteristische, das Außerordentliche, das Genialische. In der Literatur wie in der bildenden Kunst tauchen jetzt, in der Sturm- und Drangzeit, die patriotischen Inhalte auf; die internationale Idealität läßt wieder die deutsche Kunst vor.

In der bildenden Kunst gabelt sich die Entwicklung. Die beiden Strömungen, die wir durch das ganze Jahrhundert verfolgen konnten, die in der Louis XVI.-Zeit mit bestimmter Deutlichkeit auseinandergetreten waren, nehmen das starke Ideal in sich auf und verarbeiten es zu neuen Zielen. Die klassizistische Richtung läßt die Gesetzmäßigkeit, sie verkleinert den Kreis der Vorbilder und beschränkt sich auf die Nachahmung der Antike, die jetzt mit ernsteren Augen gesehen wird, wahrer und tiefer. Ziel dieser Kunst ist die klassische Abgeklärtheit. Wir haben in der Skulptur Beispiele beschrieben.

Die zweite Richtung läßt vom Klassizismus die Darstellungsform des Linearen, Plastischen; sie legt den Nachdruck auf Vertiefung des Gefühls, und steigt bis in die Abgründe des Seelischen; sie liebt das Menschliche, Natürliche, ja das Übernatürliche und Gewaltige und berührt sich fast mit dem Spätbarock der Deckenmalerei. Sie nimmt in Inhalt und Form die Romantik vorweg, die später Oberwasser gewinnt, und den antikischen Klassizismus ablöst. Zu bedenken ist, daß auch diese saubere Präparierung der Strömungen nur eine Hilfskonstruktion ist, ein Wegweiser durch den Reichtum des geschichtlichen Lebens. Das Leben selbst ist immer mannigfaltiger und im Einzelnen kreuzen sich die Fäden zu individuellen Bindungen. Jede Individualität entwickelt sich, schwankt oft zwischen Gegensätzen, bis sich eine bestimmte Richtung des künstlerischen Charakters gebildet hat.

Dieses geschichtliche Stadium reicht über die Jahrhundertgrenze hinaus. Es übersteigt die Grenzen unseres Themas. Wir können hier nur die Anfänge berühren und greifen deshalb als Prototyp den genialsten Maler der Sturm- und Drangzeit heraus, der erst durch die Forschungen der letzten Jahre in seiner Bedeutung erkannt ist.

Johann Heinrich Füßli (Zürich 1741 — London 1825) überragt als Gesamtpersönlichkeit die meisten Zeitgenossen. Als universaler Künstler steht er neben Goethe. Auch als Dichter

219. Joh. Heinr. Füßli, Die Nachtmahr (1781).
Sammlung Ganz, Basel.
(Nach Federmann, Füßli.)

ist er einer der Vorläufer Goethes. Seine Oden erinnern an Hölderlin, sie übertreffen durch die plastisch dichterische Sprache und die Kühnheit des Ausdruckes Klopstocks dunkle Dichtungen. Allem, was er anfaßt, gibt Füßli den Stempel des Genialischen; aber die Abklärung fehlt. Er ist Zeit seines Lebens Stürmer und Dränger geblieben.

In seiner Jugend schwankte er zwischen Dichtkunst und Malerei. Er gehörte dem Kreise um Bodmer und Breitinger an, war mit Lavater durch Freundschaft verbunden. Seine überragende Intelligenz drängte ihn zur kritischen Literatur, seine Briefe strotzen von kühnen, schlagend treffenden Bemerkungen.

Die ersten künstlerischen Versuche und Zeichnungen waren Nebenarbeiten. Durch seinen Vater, den Porträtmaler, Sammler und Kunstschriftsteller Johann Caspar Füßli (1706—82), den Verfasser der Geschichte der besten Maler in der Schweiz, war er schon in seiner Jugend retrospektiv orientiert worden, die altdeutsche Malerei, Rembrandt, waren ihm vertraut. Die außerordentliche Begabung für verschiedene Gebiete ist die Basis; sie hat die künstlerische Stellung Füßlis geschaffen, sie hat ihn zum Vorläufer der Romantik gemacht. Schon in seinen Jugendzeichnungen überwiegen die literarischen Themen, die Szenen aus Homer, aus dem Till Eulenspiegel. Die Intelligenz trieb ihn in der Darstellung zum outrierten Karikieren.

Erst während seines ersten Aufenthaltes in London (1763—70) vollendet sich sein Geschick. Der Trieb zur Malerei wird „unerwürgbar", sein Talent, dem er ebensowenig, wie einem Wildwasser widerstehen konnte, drängt ihn zur Malerei. Er legt Reynolds Zeichnungen vor, der ihm sagte, um der größte Maler seiner Zeit zu werden, brauche er nichts zu tun, als für ein paar Jahre nach Italien zu gehen. 1770—78 ist er in Rom. Mengs bietet ihm nichts mehr. Aber Michelangelos Werke werden das künstlerische Erlebnis. Von den Dichtern stehen ihm Shakespeare, Äschylus, Pindar nahe. Schon die Auswahl, die einseitig das Große, Starke bevorzugt, ist Ausdruck der seelischen Hochspannung. „Sein Blick ist Blitz, sein Wort Wetter" schrieb Lavater an Herder. „In der Nähe ist er nicht zu ertragen. Er kann nicht einen gemeinen Odem schöpfen. Er zeichnet kein Porträt, aber alle seine Züge sind Wahrheit und dennoch Karikatur."

Von diesem Urteil, das durch Sätze Goethes, Herders und anderer gestützt werden könnte, wollen wir hier ausgehen, wenn wir das Charakteristische der Übergangsjahre, der Sturm- und Drangzeit, in Worte zu fassen versuchen. Die Kunst ist der Ausdruck tiefster seelischer Erschütterung. Die Natur an sich ist für diese Tiefe des Erlebens nicht das ausreichende Substrat — auch Füßlis Porträts haben immer etwas Sonderbares, Exaltiertes — der Maler sucht deshalb im dichterischen Wort die Stütze, die Inspiration zu seinen packenden Kompositionen. Das Große, Gewaltige, das Kühne und Wilde, das Phantastische und Grausige, das Flammende, Versengende muß auch in der Form Ausdruck finden. Vom Klassizismus hat er die rein figuralen Themen,

die Linearität und wo es möglich ist, die plastische Modellierung. Nur die Zeichnungen haben die scharfe, mit Energie geladene Linie, die zugunsten des Ausdrucks gesteigert und überlastet ist. In den Gemälden läßt sich das Phantastische des Inhalts nur durch das geheimnisvolle Dunkel ausdrücken, das die plastische Form auflöst, ins Irrationale, Willkürliche wendet. In Skizzen wird auch der Pinselstrich kühn, wie erst wieder bei Delacroix. Wir beschränken uns hier auf zwei Illustrationen, Bilder, die noch dem 18. Jahrhundert angehören. Sie brauchen keine Erklärung. Das Bild die Nachtmahr (Abb. 219, Basel) ist um 1781 entstanden. Man bedenke, daß kurz vorher E. Th. A. Hoffmann geboren war, daß Goyas Radierungen noch nicht existierten (möglich, daß die Stiche nach dem Bild, das bald in Europa bekannt wurde, Goya erst den Weg in das Reich des Phantastischen zeigten). Man überlege, welches Wagnis dazu gehörte, in der Blütezeit klassizistischer Abklärung, wo nur die schöne, menschliche Gestalt Thema war, die Türe zu der Nachtseite der Natur zu öffnen und das Grausige, Gespenstische, Ungeformte hereinzulassen. Ein kalter Hauch aus dem Jenseits umweht den Beschauer. Noch bezeichnender ist das zweite Bild, Polyphem (Abb. 220), der wie ein urgewaltiger, dunkler Block vor seiner Höhle sitzt und den Widder betastet, an dem Odysseus hängt. Erst Böcklin hat wieder Ähnliches gemalt.

220. Joh. Heinr. Füßli, Polyphem. Slg. Bollag, Zürich.
(Nach Federmann, Füßli.)

Literatur und Nachträge.

Von einer ausführlichen Literaturangabe kann hier abgesehen werden. Den Weg zur älteren Literatur findet man jetzt leicht in den Biographien von Thieme-Beckers Künstlerlexikon (benutzt Bd. I—XXII) und in den unten angegebenen Spezialwerken. Berücksichtigt ist in der folgenden Auswahl die ältere Literatur hauptsächlich dann, wenn Zitate daraus entnommen sind oder wenn sie die letzten Biographien bringt.

Allgemeine Literatur: A. Feulner. Plastik. Bei G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko. Jahrhundertausstellung deutscher Kunst. 1650—1800 in Darmstadt 1914. Leipzig 1914, S. XLVII. — Leo Bruhns, Deutsche Barockbildhauer. Leipzig 1925. — M. Sauerlandt, Plastik des 18. Jahrhunderts. München 1926. — Georg Sobotka, Die Bildhauerei der Barockzeit. Wien 1927. — A. E. Brinckmann, Barockbozzetti IV. Deutsche Bildhauer. Frankfurt 1924.

S. 3. Die Literaturnachweise zum 1. Teil, Spätbarock, wird mein Werk: „Die deutsche Skulptur des Spätbarock" bringen. — Zur Gliederung vgl. W. Pinder, Das Problem der Generation in der Kunst Europas. Berlin 1926, S. 62. — A. Feulner, Deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts. München 1926.

10. Zur Einleitung vgl. auch A. Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, Berlin 1927, S. 285. — A. Feulner, Bayrisches Rokoko. München 1923, S. 118.

13. Das Zitat nach P. F. Schmidt, Bildnis und Komposition. München 1928, S. 56.

15. Schwanthaler. Vgl. R. Guby, Die Kunstdenkm. des oberösterr. Innviertels. Wien 1921, S. 67.

19. Allgemeine Literatur. Auf die grundlegende Zusammenfassung von E. Tietze-Conrat, Österreichische Barockplastik, Wien 1920, sei hier auch für das Folgende verwiesen. — Das Barockmuseum im unteren Belvedere. Wien 1923. — P. M. Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Linz 1924 (als Quellenwerk brauchbar). — Österreichische Kunsttopographie (abgekürzt Ö. K. T.). — C. v. Wurzbach, Biograph. Lexikon des Kaisertums Österreich. — Hajdecki, in Quellen zur Geschichte der Stadt Wien 1908. — Abb. im Atlas von C. List, Bildhauer-Arbeiten in Österreich Ungarn von der Barock bis zum Empire. Wien o. J. — A. Weinkopf, Beschreibung der K. K. Akademie der B. Künste. Wien 1783. — Füßli, Annalen der bild. Kunst f. d. österr. Staaten. Wien 1807f. — De Luca, Das gelehrte Österreich. Wien 1778.

20ff. Donner. Vgl. E. Tietze-Conrat, bei Thieme-Becker IX. 448, wo auch die ältere Literatur. Von dieser hebe ich hervor: A. Jlg, G. R. D. Wien 1893 (auf den im Text hingewiesen ist). — E. Tietze-Conrat, G. R. D.'s Verhältnis zur italienischen Kunst. Kunstgesch. Jahrb. der K. K. Centr.-Komm. 1907, S. 69f. — Dieselbe, Der Böckchen tragende Satyr. Jahrb. d. Central-Komm. 1912. — Ergänzungen bei R. Guby. Kunst u. Kunsthandw. 1919, S. 41. Die Domkanzel zu Passau, ein Frühwerk G. R. D.'s. — F. Martin, Donners Tätigkeit in Salzburg. Kunstchronik 1919, H. 11. — Brinckmann, Barockbozzetti, S. 32. — Derselbe, G. R. Donner und die französische Kunst. Belvedere 1924, S. 142. — E. Tietze-Conrat, Neue Donnerstatuetten. Belvedere 1924, S. 139. — A. Pigler, Die Madonna der Krönungskirche zu Budapest, ebenda S. 133. — Abbildungsmaterial in dem Album von I. Wlha mit Text von A. Mayer. Wien 1907.

25. Photogr. der alten Aufstellung im Werk von Mayer — Wlha.

30. Gurk. Die Nachrichten bei I. Löw, Kleiner Gurker Domführer 1927, S. 74.

33. Figuren der Sammlung Darmstaedter, vgl. Kunstwanderer 1926, VIII, S. 29.

33. Gode. Vgl. Pigler Andor, A Györi Szent Ignaĉ Templom és Mennyezetkepei. Budapest 1920, S. 64. — Schönlaub. Vgl. Ö. K. T. 18, 287. — Rößler, vgl. ebenda S. 64. — Schletterer, vgl. Ö. K.T. 3, 393. — H. R. Füßli, Annalen der bild. K. f. d. österr. Staaten II. (Wien 1802, S. 17). — Ilg, Fischer von Erlach (passim). — Mader, Vgl. R. Füßli, Annalen 1802, S. 19. — Moll, vgl. K. Ginhart, Die Kaisergruft bei den Kapuzinern in Wien. Wien 1925. — A. Ilg, Der Bildhauer Moll, Ber. des Altert. Ver. Wien 25 (1889), S. 129.

37ff. Selbstbiographie in Meusels Miscellaneen. Erfurt 1784, Bd. IX. — E. Tietze-Conrat, J. G. D. Kunstgesch. Jahrb. d. Central-Komm. 1910, S. 228f. — H. Schwarz, Dorfmeisters Türkische Figuren. Amicis 1926, S. 69.

39. G. Sobotka und E. Tietze-Conrat, I. B. Hagenauer, Jahrb. d. Kunsthist. Institut. Wien 1920. — E. Tietze-Conrat, Vorläufer der klassizistischen Skulptur. Belvedere 1925, S. 48.

40. Füßli, Annalen der bild. K. II, 1805, S. 21. — A. Ilg, Franz Xaver Messerschmidts Leben und Werke. Leipzig 1885. — Abbildungswerk von Wlha mit Text von Hevesi. Wien 1909. — Gabriele Weiss, F. X. M. Dissertation. Wien 1926. (Konnte erst nach Abschluß des Textes eingesehen werden.)

45. Über Merville vgl. R. Guby, Mitt. des Vereins der Geschichte der Stadt Wien I. — Beyer. Vgl. Uexküll, Entwurf einer Geschichte des Fortschritts der bildenden Künste in Württemberg. Tübingen 1821. — H. Burg, Der Bildhauer F. A. Zauner. Wien 1915, S. 15. — Dernjac, Zur Geschichte von Schönbrunn. Wien 1885. — Ö. K. T. 2, S. 181ff. — F. M. Haberditzl, Die Venus von Penzing, Amicis 1926, S. 37. — Weitere Literatur bei Thieme-Becker III, 568.

48. August Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgesch. Beziehung IV. Wien 1904, S. 1236ff. — G. I. Dlabacz, Künstlerlexikon für Böhmen. Prag 1815. — I. Neuwirth, Geschichte der deutschen Kunst und des deutschen Kunstgewerbes in den Sudetenländern. Augsburg 1926. — Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen.

49. Anton Mayr, Die Werke des Plastikers Josef Thaddäus Stammel. Wien 1912. — Josef Wastler, Steirisches Künstlerlexikon. Prag 1883. — Weitere Literatur bei E. Tietze-Conrat, S. 138. — E. Andorfer, Veit Königer. Wien und Graz 1925.

52. Th. Ploner, F. X. Nißl, ein tirolischer Bildhauer des 18. Jahrh. Münchner Jahrb. 1926, S. 143. — H. Hammer, Paläste und Bürgerbauten Innsbrucks. Wien 1923. — Braun, Kunst und Kunsthandwerk X, 1907. — I. Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols. Wien 1923. — Derselbe, Die Kirchen Innsbrucks. Wien 1921. —

F. Martin. Kunstgeschichte von Salzburg. Wien 1925. — R. Guby, Die Kunstdenkmäler des österreichischen Innviertels. Wien 1921. — Ö. K. T. 7, 9, 10, 11, 13, 16. — Benedikt Pillwein, Biographische Schilderungen oder Lexikon salzburgischer Künstler. Salzburg 1821.

55. A. Feulner, Münchner Barockskulptur. München 1921. (Die ältere Literatur zu den einzelnen Künstlern findet man dort in der Anmerkung S. 3ff.) — A. Feulner, Bayrisches Rokoko. München 1922. — Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. — Lipowsky, Bairisches Künstlerlexikon. München 1810. — Die Angabe, daß Asam die Figur des hl. Petrus gefertigt hat, beruht auf einer unrichtigen Auslegung der archival. Nachrichten (durch A. Wolter. Jahrb. d. Ver. f. christl. Kunst, München 1917). Ich habe inzwischen nachgewiesen, daß die Petrusfigur die alte Hauptfigur des gotischen Schreinaltars von 1517 ist und daß sie wahrscheinlich von Erasmus Grasser stammt. (A. Feulner, Ein vergessenes Hauptwerk Münchener Plastik der Spätgotik. Die Heimat. München 8. Mai 1929.)

59. Biographie nach Angaben des Bildhauers von C. Lippert. Augsburgische Kunstzeitung 1771. — K. Trautmann, Altbayr. Monatsschr 1903, S. 26f. — C. Giedion Welcker, J. B. St. München 1920 (Ergänzungen dazu oben im Text und in der Münchner Barockskulptur). — S. 58. Die Marmorbüste des jugendlichen Max III. Josef ist von Karl de Groff (Paris 1712 — München 1774), dem Sohn Wilhelms d. G. (Vgl. Thieme-Becker XV, 74).

63. A. Feulner, Ignaz Günther. Wien 1921.

72. I. Blatner und Giedion-Welcker, bei Thieme-Becker XIX, 169, wo auch die ältere Literatur. — R. Guby, Passauer Bildhauer des 18. Jahrhunderts I. Jos. M. Götz. Passau 1919. — Derselbe, Die Kunstdenkmäler des österreichischen Innviertels. Wien 1921 und Niederbayrische Monatsschr. 1920, S. 71. — Götsch, A. Feulner, Ignaz Günther. Wien 1921, S. 35. — Paul Grotemeyer, Franz Xaver Schmädl, (Dissert.). München 1928.

75. Wessobrunn: G. Hager, Die Bautätigkeit im Kl. Wessobrunn u. d. W. Stukkatoren. Oberb. Arch. 48 (1894). — Guby, Johann Georg Üblherr. Münchener Jahrb. der bild. Kunst XI (1921). — Derselbe, Die Stiftskirchen zu Wilhering und Engelszell. Jahrbuch des Kunsthistor. Instituts des Österr. Bundesdenkmalamts 1918. — Zu Feichtmayr vgl. Thieme-Becker XI, 352 (H. Baumgärtel).

81. Augsburg u. Schwaben. P. v. Stetten, Kunst u. Handwerksgeschichte v. Augsburg 1779. — Steichele-Schröder, Bistum Augsburg. — Kunstdenkmäler v. Württemberg. — Ingerl. vgl. Thieme-Becker XVIII, 595 (Rüber). — Von dem Lauinger Bildhauer Johann Gröber sind Altarfiguren in St. Leonhard in Lauingen (um 1735). Die dankbare Aufgabe einer ausführlichen Bearbeitung der Rokokoskuptur der verschiedenen schwäbischen Gebiete muß erst noch aufgegriffen werden.

82. Zu Joseph Anton F. vgl. bei Thieme-Becker XI, 353 (Baumgärtl, wo auch die Spezialliteratur). — Ztschr. Schauinsland 1918, S. 32. — Brun, Schweizer Künstlerlexikon 1905ff. und Suppl. 1914. — Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Der plastische Schmuck im Inneren des Münsters zu Salem aus den Jahren 1774—1784 von Johann Georg Dürr und Johann Georg Wieland. (Diss). Berlin 1906.

88. E. Michalski, Joseph Christian. Berlin (1927). Ich halte den Inhalt dieser Monographie in wesentlichen Punkten für verfehlt. Die unhaltbaren Hypothesen sind oben im Text korrigiert. — Zu Weckenmann, vgl. W. I. Laur, Die Kunstdenkmäler der Stadt Haigerloch. Stuttgart 1913.

91. B. Pfeiffer, Die bildenden Künste unter Herzog Karl Eugen. In: Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Eßlingen 1907, I, S. 617ff.

92. Wenzinger. Vgl. zuletzt Gustav Münzel, Beiträge zu Christian Wenzinger. Ztschr. f. bild. K. Leipzig 1922, S. 79, 107. — Derselbe, im Schauinsland 1923, S. 70 (St. Peter). — Freiburger Münsterblätter 1909, S. 5. — 1913, S. 1. — 1917, S. 50. — Ztschr. Schauinsland 1893, S. 28. — 1897, S. 1 — 1909, S. 71. — 1918, S. 32. — A. Siegl, Zum Maler Ch. W. Oberrhein. Kunst II. Freiburg 1927, S. 39. — P. Albert, Ztschr. d. Gesellschaft für Beförderung der Geschichts-, etc. u. Volkskunde von Freiburg. 33, S. 175.

95. Egell. Vgl. Th. Demmler, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen. Berlin 1922, S. 137. Ergänzungen dazu oben im Text. — Ein Konvolut unbekannter Zeichnungen E.'s mit Entwürfen für die Grabmäler, für Gartenskulpturen und einer St. Georg-Reiterstatue in der Art von Berninis Konstantin im Wallraf-Richartz-Mus. Köln. — Zu I. A. van der Branden vgl. I. A. Beringer. Mannheimer Geschichtsblätter 1904. S. 35. — Walter, Geschichte von Mannheim I (öfters). — Mathy, Studien zur Gesch. d. bild. Künste in Mannheim. Beilage zum Jahresber. d. Gym. 1894. — I. A. Beringer, P. A. von Verschaffelt. Straßburg 1902.

101ff. Die letzte Zusammenfassung des einschlägigen Materials zur Würzburger Plastik mit ausführlichen Literaturangaben bei Sedlmaier-Pfister. Die Fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. München 1923, wo die Anmerkungen zu den einzelnen Künstlern nachzusehen sind. — Dazu Die Kunstdenkmäler von Bayern. — Vgl. H. G. Lempertz, Johann Peter Alex. Wagner. Köln 1904 (veraltet). — G. Hirsch, I. G. Winterstein. Straßburg 1927. — E. L. Stössel, Ferdinand Tietz. Bamberg 1918. — E. Braun, Zur Biogr. des Bildhauers F. D.

Zeitschr. f. bild. Kunst 59. Leipzig 1925, S. 127. — K. Kupfer, Der Bildhauer Fr. Theiler u. d. Künstlerfamilie Mutschelle. Erlangen 1917.

109. I. H. Jäck, Leben und Werke der Künstler Bambergs. Erlangen 1821. — Nachtrag: Der Bayreuther Bildhauer Johann Gabriel Ränz (1697—1776, vgl. K. Sitzmann, Kunst u. Künstler in der Bayreuther Gegend. Bayreuth 1919, S. 34) hat die Brunnen und dekorative Plastik in Bayreuth gefertigt. An der Großplastik der Eremitage haben außer Ränz noch die Bildhauer Schnegg, Martin, Mutschelle, Neuhauser u. a. mitgearbeitet. Die gerühmten Raptus-Gruppen „Raub der Sabinerinnen" sind im Thema veraltet und an sich handwerklich. Wertvoller die Holzfiguren an den Altären in Benk, in der Bayreuther Spitalkirche.

110. Diener-Peiper, Mittelrheinische Barockplastik. Diss. Frankfurt 1920. — E. Neeb, Beiträge zur Kenntnis des Bildhauers Joh. Seb. Barnabas Pfaff. Mainzer Ztschr. II (1907) S. 57. — Brinckmann, Jahrb. d. Wallraf-Richartz-Mus. Leipzig 1928. — F. Bleibaum, Bildschnitzerfamilien des Hannoverschen und Hildesheimischen Barock. Straßburg 1924.

111. G. O. Müller, Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler. Dresden 1895. — C. Gurlitt, Kunstdenkmäler von Sachsen.

112. P. Seidel, Das Bildhaueratelier Friedrichs des Großen u. seine Inhaber. Jahrb. d. preuß. Kunsts. 1893, S. 101. — Hohenzollern-Jahrbuch (1897ff.). — R. Borrmann, Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893. — Zu Glume, Ch. Förster, bei Thieme-Becker XIV, 269. — Zu Ebenhecht ebda. X, 293. (Scherer.) Im Text sind aber die überlebensgroßen Figuren der Apostel in der kath. Kirche in Berlin nachzutragen. Sie gelten als sein Hauptwerk. — G. Dettmann, Rudolph Kaplunger, der mecklenburgische Hofbildhauer. Belvedere 1929, S. 130, bringt weitere Daten, die für den Text nicht mehr benützt werden konnten. — Tassaert vgl. Allgemeine Deutsche Biographie 37, S. 407 (P. Seidel). — H. Mackowsky, J. Fr. Schadow. Berlin 1927. — Über den Danziger Bildhauer Joh. Heinr. Meissner vgl. Ztsch. f. Bild. K. 1914.

116ff. Porzellanplastik. Allgemeine Lit. L. Schnorr von Carolsfeld, Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts. Berlin 1919. — O. von Falke, Deutsche Porzellanfiguren. Berlin 1919. (Jahresg. des D. Ver. f. Kunstw.) — Max Sauerland, Deutsche Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts. Köln 1923. — Robert Schmidt, Das Porzellan als Kunstwerk und Kulturspiegel. München 1925. — Spezielle Literatur. — Ernst Zimmermann, Meißner Porzellan. Leipzig 1926. — G. Lenz, Berliner Porzellan. Die Manufaktur Friedrichs des Großen. Berlin 1913. — F. H. Hofmann, Geschichte der bayrischen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg. Leipzig 1921. — Derselbe, Frankenthaler Porzellan. München 1911. — Derselbe, Johann Peter Melchior. München 1921. — H. Christ, Ludwigsburger Porzellanfiguren. Stuttgart 1921. — I. Folnesicz-E. W. Braun, Geschichte der K. K. Wiener Porzellanmanufaktur. Wien 1907.

133. Zur Zusammenfassung vgl. W. Pinder, Das Problem der Generation, S. 63ff.

137. Trippel, C. H. Vogler, Der Bildhauer A. T. aus Schaffhausen. Neujahrsgr. d. Kunstv. Schaffhausen 1892. — F. Noack, Deutsches Leben in Rom. Stuttgart 1907, S. 421. — Sonnenschein vgl. Pfeiffer a. a. O. u. Christ a. a. O. — A. Spemann, Dannecker. Berlin 1909.

139. I. M. Fischer, vgl. Füßli's Annalen. Wien 1802, S. 23, u. S. 32ff. (Verzeichnis seiner Werke S. 43). — Pfalzbayrische Muse. München 1786, S. 31. — E. Tietze-Conrat, Jahrb. u. Central-Komm. 4 (1910). — Meusel, Museum f. Künstler u. Kunstliebhaber. Mannheim 1788, S. 47. — Zauner vgl. Füßli, Annalen II (Wien 1802), S. 50f. — H. Burg, Der Bildhauer Franz Anton Zauner und seine Zeit. Wien 1915. — Repert. f. Kunstw. XV. (Berlin 1917) H. 1 (Tietze).

141. Feulner, Münch. Barocksk. S. 12ff. — L. Westenrieder, Beyträge zur vaterländischen Historie VIII. München 1806, S. 419. — Augsburger Kunstzeitung 1770, S. 181; 1771, S. 284. — Breitenauer vgl. O. Lochner v. Hüttenbach, I. A. B. Sammelblatt d. hist. Ver. Eichstätt 25, S. 52. — Ergänzungen bei Feulner, M. Barocksk. S. 12ff.

143. I. Rohr, Landolin Ohmacht, Straßburg 1911. — W. Bode, Martin Klauer, Stunden mit Goethe. V. Heft 4. Berlin 1909, S. 24ff. — Hans Mackowsky, Johann Fr. Schadow I. Berlin 1927.

Malerei.

Quellenwerke f. d. Abbildungen: G. Biermann. Deutsches Barock und Rokoko. Leipzig 1914 (s. oben). — Deutsche Jahrhundertausstellung Berlin 1906. München 1906.

147. Für die Einführung in die Probleme des Illusionismus usw. vgl. besonders H. Posse, Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini u. d. Deckenmalerei in Rom. Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 40 (Berlin

1919) S. 93. — H. Rose, Spätbarock. München 1922, S. 210. — H. Tietze, Annibale Caraccis Galerie im Palazzo Farnese. Jahrb. der Kunsthistor. Slgen. d. Allerh. Kaiserh 26, S. 49. — Für die deutsche Deckenmalerei sind die Probleme zuerst herausgearbeitet bei H. Hammer, Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Straßburg 1912. Dann Feulner, Süddeutsche Freskomalerei. Münchner Jahrb. 1916. Weiter M. Dvořak, Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. Wien (1920).

152. Zitat aus Karlinger, Bayr. Kunstgeschichte. München 1928, S. 204.

152. H. Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses 30 (Wien 1911). — Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Linz 1924. — Derselbe, Die kirchl. Kunstdenkmäler des Bistums St. Pölten. St. Pölten 1923 — M. Dvořak, a. a. O. — Zusammenfassend: K. Garzarolli-Thurnlackh, Die barocke Handzeichnung in Österreich, Wien 1928, mit ausführlichen Œuvre-Verzeichnissen. (Die Einleitung läßt vor lauter Anlehnungen an italienische Vorbilder überhaupt keine Künstlerpersönlichkeit übrig.) — Zitat nach C. Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1894. — Altomonte vgl. auch J. Klaus, Martin Altomonte. Wien 1916. — H. Tietze, Joh. Mich. Rottmayr im Jahrb. der K. K. Central-Komm. Wien N. F. 4 (1906) S. 81ff.

156. Literatur über Böhmen s. oben. Ferner: Prokop, Markgrafsch. Mähren etc. 4 (Wien 1904) S. 1305. — Dlabacz s. o. — Topographie der historischen und Kunstdenkmale im Königreich Böhmen. — G. Dubowy, Felix Ant. Scheffler, Jahrb. d. Ver. f. christl. K. München 1926, passim. — R. Foerster, Johann Christoph Handke's Selbstbiographie. Breslau 1911. — Byss. vgl. zuletzt Sedlmaier-Pfister, Resid. Würzburg, bes. Anm. 265.

157. A. Feulner, Süddeutsche Freskomalerei. Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst, 1916, (mit Literaturangaben). — Eine ausführliche Biographie des Malers Andreas Wolf bei Westenrieder, München M. 1785, S. 389.

Amigoni vgl. H. Voß, Jahrb. d. Preuß. Kunsts. Berlin 1918, S. 149. Bedarf der Ergänzung für die süddeutschen Anfänge: 1717/18 Nymphenburg, Südl. Pavillon (zerstört), 1719—29 Ottobeuren. 1720 Badenburg, 1723/24 Schleißheim (Saal), 1726/27 Nordflügel. Weitere Lit. b. Feulner, S. 69. — Zu Asam vgl. Thieme-Becker II, 171 (veraltet). — Dazu Feulner, Bayrisches Rokoko. — F. Noack, Die Gebrüder Asam in Rom. Kunstchronik 23, 1911, S. 9.

161. Zu Stauder vgl. A. Feulner, Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jahrh. München 1920, S. 2. — Eine Geschichte der südwestdeutschen Freskomalerei von Herm. Ginter (B. Filser Verlag Augsburg) ist angekündigt. Sie konnte für unsere Darstellung nicht abgewartet werden. Bis dahin vgl. über Spiegler. B. Schurr, Das alte u. neue Münster in Zwiefalten. Ulm 1910, S. 95. — Archiv f. christl. Kunst, 1901.

162. Zitat aus Waezoldt, Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908, S. 6.

164. Über Goudreaux vgl. zuletzt A. Feulner. Kurpfälzer Jahrb. 1926. — Über Pesne. P. Seidel, Friedr. d. Gr. u. die bild. Kunst. Leipzig-Berlin 1922. — Kupetzky, Ed. Safarik, Johannes Kupetzky, Prag 1928, S. 185. — I. K. Füßli, Leben d. G. Ph. Rugendas u. Joh. Kupetzky. Zürich 1758.

168. Zu Thiele, M. Stübel, Der Landschafter I. A. Th. Leipzig 1914.

173. Tietze, Programme (s. oben). — Zu Gran vgl. Thieme-Becker XIV, 498 (Tietze). Belvedere 1926 S. 114 (E. Schwaighofer). Hagedorn, lettre à un amateur etc. Unterberger vgl. K. Zimmeter, Michelangelo u. Fr. Seb. Unterberger. Innsbruck 1902.

176. Tirol vgl. Hammer, Barocke Deckenmalerei in Tirol. Straßburg 1912. — W. Hofmann, Simon Benedikt Faistenberger (1695—1759). Berlin 1914. — Zu Leydendorff vgl. Beringer. Rheinlande 1902.

177. I. B. Schmid, I. B. Zimmermann, Altbayr. Monatsschrift 1900, S. 9. Ergänzungen bei Feulner S. 69. — Zu Stuber vgl. Hartmann, I. K. Schlaun, Münster 1910. — B. Pfeiffer, Die Malerei der Nachrenaissance in Oberschwaben. Württemb. Vierteljahrh. N. F. XII (1903), S. 23. — E. Welisch, Augsburger Maler im 18. Jahrh. Augsburg 1901. — Zu Holzer vgl. A. Hämmerle, Sammelbl. des hist. Ver. Eichstätt 23 (1908) S. 101; 24 (1909)S. 44. — Günther H. Gundersheimer, M. G. Dissertation. Leipzig 1926. — Im Druck angekündigt bei Filser, Augsburg. — Baumgartner vgl. A. Hämmerle, Sammelbl. d. hist. Ver. Eichstätt 21 (1907) S. 55. — Göz. Dissertationvon E. Rüber. Der Augsburger Maler u. Kupferstecher G. B. G. Würzburg 1923. — Scheffler. Fridolin Schneider, Über kirchliche Fresko und Tafelmalerei aus der Barockzeit im Gebiet der Propstei Ellwangen. Progr. Ellwangen 1911. — O. Lochner v. Hüttenbach, Die Jesuitenkirche in Dillingen. Stuttgart 1895. — F. A. Scheffler vgl. E. Dubowy. F. A. Sch. Jahrb. d. Vereins f. christl. K. München 1926, S. 91ff. — Magges vgl. Archiv f. christl. Kunst. 1903, S. 112. — Über die kleineren Maler und Zeichner vgl. A. Feulner, Katalog der Sammlung Röhrer. Augsburg 1928. — Zu Nilson vgl. O. Großwald, Der Kupferstich des 18. Jahrh. in Augsburg und Nürnberg. Diss. München 1912, S. 33. — Hermann vgl. Thieme-Becker XVI, 485. — Enderle vgl. Brinzinger, Der Maler I. B. E. Archiv f. christl. K. 1897, S. 80. — Neeb, Die Fresken der Augustinerkirche in Mainz. Mainzer Journal 1910, S. 215. — Weser, Der Freskomaler I. C. E. Archiv f.

christl. K. Stuttgart 1917, S. 12f. und Mitt. des Vereins für Kunst u. Altertum in Oberschwaben. Heft 21. Stuttgart 1918. — Zu Kuen vgl. E. Rüber, Die Malerfamilie Kuen von Weissenhorn. Schwäbisches Museum 1925, S. 65. — Zu Wannenmacher vgl. Archiv f. christl. Kunst 1907, S. 69f (XV, Heft 7—12), 1908.

186. Tiepolo vgl. A. Feulner, Beiträge zu Tiepolos Tätigkeit in Würzburg. Monatsh. f. Kunstwissenschaft. Leipzig 1915. Die Tiepolo vorgelegten Programme sind noch erhalten (Kreisarchiv Würzburg. Miscell. 6060). — Urlaub vgl. W. Runge, Georg Anton Urlaub. Diss. München 1919. — Zick vgl. A. Feulner, Die Zick. München 1920. — Joh. Gregor Winck vgl. Herbert Dreyer, J. G. W. 1710—1781. Hildesheim 1925.

188. Landschaft vgl. P. F. Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei vor 1750—1830. München 1922. — Brand vgl. Amicis 1926, S. 53 (Br. Grimschitz). — Norbert Grund vgl. Mateyceck, N. G. Jahrb. d. K. K. Central-Komm. Wien 1914. — Schütz vgl. F. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. Frankfurt 1862, S. 309. — Zu Plazer vgl. G. Agath, Belvedere 1929, S. 79ff. — Brinckmann vgl. G. Jakob, Philipp Hieronymus Br. Diss. Würzburg 1922.

191. Desmarées. Lippert, Kunstzeitung der Kayserl. Akademie zu Augsburg 1770—72. — R. Paulus, Der Bildnismaler G. d. M. München 1913 (mit vielen Irrtümern). — Lisiewsky, L. Reidemeister, A. D. Therbusch, Dissertation. Berlin 1924. — Matthieu, E. Steinmann-H. Witte, Georg David Matthieu. Leipzig 1911. — Joh. Heinr. Tischbein vgl. H. Bahlmann, J. H. T. Straßburg 1911. — Stern vgl. F. Noack, Deutsches Leben in Rom. Stuttgart 1907, S. 420.

195. Einleitung zum Abschnitt Louis XVI. vgl. A. Wölfflin. Salomon Geßner, Frauenfeld 1889, S. 57ff. — A. Feulner, Kunstgeschichte des Möbels. a. a. O. — Mit dieser Einteilung erübrigt sich ein Eingehen auf den von P. F. Schmidt, Bildnis und Komposition vom Rokoko bis Cornelius. München 1928, S. 51ff. geprägten Begriff „Pseudoklassizismus", der ein unnötiges Werturteil enthält. Für Einzelheiten sei auf das inhaltsreiche Buch nachdrücklich verwiesen. — K. Eberlein, Die deutsche Literärgesch. d. Kunst im 18. Jahrh. Berlin 1926.

Die Anlehnung an die holländische Malerei zuerst herausgearbeitet bei Feulner, Die Zick, S. 38f. — Ergänzungen bei Feulner, Januarius Zicks Frühwerke. Städel-Jahrb. 1922, S. 93. — Diese Anregungen weiter ausgeführt bei H. Leber, Rembrandts Einfluß auf die deutsche Malerei des Barock und Rokoko (Diss. Köln 1924), der durch unrichtige Disposition zu falschen Schlüssen kommt. Über die ausgezeichneten Rembrandt Kopien Fragonards vgl. P. Portalis, H. F. Paris 1888.

199. Rud. Bangel, Joh. Gg. Trautmann u. seine Zeitgenossen. Straßburg 1914. — L. Bamberger, Johann Conrad Seekatz. Heidelberg 1916. — Rosa Schapire, J. L. E. Morgenstern. Straßburg 1914. — Joh. Casp. Schneider vgl. E. Neugarten, C. Sch. ein Mainzer Maler. Mainz 1922. — Dorner vgl. Thieme-Becker IX, 480 (Paulus). — A. Feulner, Münchner Malerei um 1800. — A. Fortlage, A. de Peters. Straßburg 1910. — Chodowiecki vgl. Thieme-Becker VI, 519 (Bock) wo die ältere Literatur. Von dieser zitiere ich L. Kaemmerer, Ch., Leipzig 1897 und Engelmann, Ch.'s sämtl. Kupferstiche. Leipzig 1857.

205. F. A. Tischbein. A. Stoll, Der Maler J. F. A. T. u. seine Familie. Stuttgart 1923. W. Pinder, Ein Gruppenbildnis F. T. in Leipzig in Kunstgeschichtl. Beiträge August Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907, S. 170. — Anton Graff. R. Muther, A. G. Leipzig 1881. Otto Waser, A. G. von Winterthur. Bildnisse des Meisters. Kunstverein Winterthur 1903. Julius Vogel, A. G. Leipzig 1898. — Zoffani. Lady Victoria Manners, John Zoffany, His life and Works. London 1920. — Edlinger vgl. Thieme-Becker X, 343 (Paulus). Charlotte Heinemann, J. G. E. Dissert. München 1924. Einleitung von R. Paulus zum Katalog der Edlinger Ausstellung. München 1929. — Füger vgl. Alfred Stix, H. F. Füger. Wien-Leipzig 1925 (auch für den allgemeinen Teil wichtig). Thieme-Becker XII. 553 (H. Tietze). — Zu Oelenhainz vgl. L. Oelenhainz, Fr. Oe. Leipzig 1907. — Lampi. H. R. Füßli, Annalen usw. Wien 1801, S. 72.

219. Geßner. H. Wölfflin. Salomon. G. Frauenfeld 1889. — P. F. Schmidt, Geßner. München 1921. — Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker I. Leipzig 1921, S. 103. — München vgl. A. Feulner. Münchner Malerei um 1800. München 1920. — W. Lessing. Wilhelm Kobell. München 1923, S. 3. — Dresden vgl. P. F. Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei S. 40.

228ff. Guglielmi, vgl. Thieme-Becker XV, 254 (Messinger). — Zeiller vgl. Hammer, Barocke Deckenm. in Tirol. a. a. O. — Bergl vgl. A. Weiselgärtner, Jahrb. d. Zentr.-Komm. R. F. Wien 1903, S. 331. — Maulbertsch vgl. Dlabacz, Künstlerlex. f. Böhmen. O. Benesch, M., Zu den Quellen seines malerischen Stiles. Städeljahrb. III. 1924, S. 107. Amicis 1926, S. 4. Kapossy Janos, A Szombathelyi Szekesegyhaz etc. Budapest 1922. Pigler Andor, A Papai Plebania-templom. etc. Budapest 1922. A. Breitenbacher, Dejiny Arcibiskupske Obrazarny y Kromerizi. 1925. — V. Fischer vgl. Belvedere 1923, S. 68 (A. Weißenhofler). — Schmidt vgl. K. Garzarolli-Thurnlackh, Das graphische Werk M. I. Schmidts. Wien 1924. — I. Popp, M. Knoller. Innsbruck 1905. — H. Hammer, Jos. Schöpf. Innsbruck 1908.

240ff. A. Feulner, Christian Wink. München 1912. (S. 60 weitere Literatur.) — Zu J. A. Huber vgl. d. schwäb. Museum 1925, S. 125. (A. Hämmerle.) — Hermann vgl. Thieme-Becker XVI, 485. — A. Feulner, Die Zick. München 1920. A. Feulner, J. Zicks Frühwerke. Städel Jahrb. 1922, S. 90.

245ff. A. Dürr, Adam Friedr. Oeser. Leipzig 1879. — E. Heidrich, Beitr. zur Geschichte u. Methodik d. Kunstgesch. Basel 1917, S. 28. — W. Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker. Leipzig 1921 (mit ausf. Literatur: S. 328f.). — U. Christoffel, Der schriftl. Nachlaß des A. R. Mengs. Basel 1918. — A. Kaufmann vgl. Tietze bei Thieme-Becker. — Mannlich, Selbstbiogr., herausgeg. v. Stollreither unter dem Titel: Rokoko u. Revolution. Berlin 1913. — F. Landsberger, Wilhelm Tischbein. Leipzig 1908. — K. Federmann, Joh. Heinr. Füßli. Zürich 1927.

Quellennachweis der Abbildungen. Wo nicht anderes bemerkt, liegen Aufnahmen des Verfassers oder des betr. Museums zugrunde. Ferner sind noch Aufn. v. Photogr. Kratt, Karlsruhe Abb. 76, 77, 79, 80. — Nach Hofphotogr. Gundermann Würzburg Abb. 95, 101, 106. — Nach Staatl. Lichtbildstelle Berlin Abb. 113, 114, 115. — Stödtner, Berlin 185, 216. — Staatl. Bundeslichtbildstelle Wien: 138, 161, 163, 165.

Ortsverzeichnis.

Personenverzeichnis.

Inhaltsangabe.